J. A. P. Schulz

in seinen volkstümlichen Liedern.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät

der Universität Leipzig

vorgelegt von

Carl Klunger.

Leipzig.
Gedruckt bei Oscar Brandstetter.
1909.

J. A. P. Schulz

in seinen volkstümlichen Liedern.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät

der Universität Leipzig

vorgelegt von

Carl Klunger.

Leipzig.
Gedruckt bei Oscar Brandstetter.
1909.

Angenommen von der philos.-histor. Sektion
auf Grund der Gutachten der Herren Profes-
soren Riemann und Köster.

Leipzig, den 23. Juli 1907.

Der Prokanzellar
Des Coudres.

Meiner geliebten Mutter.

Vorbemerkungen.

Die Abfassung der vorliegenden Arbeit ist dem Gedanken entsprungen, bei dem Wiedererwachen unserer intimen deutschen Hausmusik, die sich namentlich in dem letzten Jahrzehnt wieder einer liebevollen Pflege erfreut, speziell auf einen Komponisten hinzuweisen, dessen Lieder wie wenige für den Vortrag im engen Kreise, der innig und warm mitempfinden kann, geeignet sind.

Aus der großen Zahl der Werke Schulz' wähle ich als Gegenstand meiner Untersuchungen die einfachen, einstimmigen Lieder, wie sie dem Empfinden des Volkes am nächsten liegen. Es ist ja dies dasjenige Schaffensgebiet, auf welchem er sein Bedeutendstes geleistet und seinen Ruhm als volkstümlicher Liedermeister begründet hat. Ganz besonders wählen wir für unsere Betrachtung die „Lieder im Volkston" und die „Gesänge am Klavier" wegen ihres bedeutenden Wertes und reichen Inhaltes, da beide Sammlungen die meisten der in Almanachen und an anderen Stellen verstreuten Lieder enthalten, aber auch wegen der ganz außerordentlichen Bedeutung, die sie für ihre Zeit und die Entwickelung des Liedes gehabt haben.

Um die Art des Schulzschen Satzes besprechen zu können, habe ich die nach unserem modernen Empfinden ungenügende Begleitung so gelassen, wie sie die einzelnen Originale aufwiesen. Sache einer Neuherausgabe der schönsten Lieder ist es, sie mit einem nach unseren Ansprüchen ausgesetzten Basse zu versehen.

Die zum Schlusse angefügten Aufzählungen einzelner Sammlungen, soweit sie uns zugänglich waren, sollen einen anschaulichen Beweis von der Beliebtheit der Schulzschen Muse geben, ferner aber auch Gelegenheit bieten, außer den von uns behandelten Liedern noch dieses oder jenes in einer mehr verbreiteten Sammlung, als es die Schulzschen sind, einsehen zu können.

Die Werke, die sich mit Schulz und seinen volkstümlichen Liedern befassen, tragen meist einen weitumfassenden historischen Charakter, der eine eingehende Behandlung, wie sie einer Sonderbetrachtung möglich ist, nicht zuläßt.

Das bedeutendste unter allen ist:

Max Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Quellen und Studien. Bd. I, erste Abt.: Musik; zweite Abt.: Musikbeispiele. — Bd. II: Dichtung. Stuttgart, Berlin 1903.

Es behandelt von aller einschlägigen Literatur am ausführlichsten seine Tätigkeit und führt die bekanntesten seiner Lieder auch in Notenbeispielen an.[1])

E. O. Lindner, Geschichte des deutschen Lieds im 18. Jahrhundert. Leipzig 1871,

ist schon bei weitem nicht so eingehend. Überhaupt sind mit Ausnahme von

B. Seyfert, Das musikalisch-volkstümliche Lied von 1770—1800. (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Bd. X. 1894. p. 49f.)

und

H. Bischoff, Das deutsche Lied („Die Musik", hrsg. v. Rich. Strauß),

die Ausführungen über Schulz eher skizzenhaft als durchgeführte Zeichnungen.

Zu nennen sind noch:

A. Reißmann, Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung dargestellt. Kassel 1861.

K. E. Schneider, Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. 3 Bde. Leipzig 1863, 64. 65.

Lexika, die Schulz eingehender würdigen, sind folgende:

H. Riemann, Musik-Lexikon,

widmet ihm einen längeren Artikel mit besonderer Anerkennung seiner Verdienste um das volkstümliche Lied.

Fétis, Biographie universelle des musiciens.

Gerber, Altes und neues Tonkünstlerlexikon.

---

[1]) Vgl. dazu A. Köster in der Deutschen Literaturzeitung 1903, Nr. 14.

Zwei gute Artikel enthalten weiterhin:

H. V. Schytte, Nordisk Musiklexikon. 2 Bde. Kjobenhaven 1892

das namentlich die Kopenhagener Zeit berücksichtigt, und

G. Schilling, Enzyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst. 6 Bde. Stuttgart 1840/42.

Ein gut unterrichtender Aufsatz von Heinrich Welti findet sich in der

Allgemeinen deutschen Biographie 34. 744—749.

An weiterer für die Arbeit in Frage kommender Literatur wäre noch anzuführen:

W. Pauli, J. F. Reichardt, Berlin 1903.
Deutsche Nationalliteratur, hrsg. v. Kürschner, Bd. 49, 135.
Berliner Neudrucke, hrsg. v. L. Geiger. I, 1.
Eyn kleyner feyner Almanach (1777/78) v. Fr. Nicolai.
Voß, Sämtliche Gedichte.
W. Herbst, J. H. Voß, 3 Bde. Leipzig 1872/76.
Abraham Voß, Briefe von J. H. Voß. 3 Bde. Halberstadt 1829/38.

Erstes Kapitel.

Einleitende Betrachtungen.

Es ist zweifellos, daß Schulz in der Musikgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine der markantesten Persönlichkeiten ist. Der vornehmlichste Einfluß seiner musikalischen Tätigkeit machte sich auf dem Gebiete der volkstümlichen Komposition geltend, sein künstlerisches Schaffen richtete sich vorzugsweise auf das kleine Lied.

Herders Begeisterung für die Volkspoesie hatte im Jahre 1773 durch eine Abhandlung über Ossian und die Lieder der alten Völker in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst", die er mit Goethe herausgab, starken Ausdruck gefunden. Für ihn stand die Volks- und Naturpoesie bedeutend über der Kunstdichtung, da sie ohne Regelzwang und Gesuchtheit unmittelbar ihre Wirkung ausübt. Was ihn in erster Linie am Volksliede fesselte, war die starke musikalische Lyrik, die ihm innewohnt.

An dieser Stelle möchte ich auf den verdienstvollen Aufsatz von Kohut[2]) hinweisen, der Herders Stellung zur Musik zum Gegenstand hat. Für uns ist augenblicklich das Folgende von Interesse.

„Wie im Oratorium, der Kantate und der Kirchenmusik, so liebte Herder auch im Lied das Schlichte, das Einfache, das zum Herzen Gehende. Zu den Volksliedern sammelte er die Originalmelodien und würde, wenn er die hochberühmt gewordene Sammlung ‚Stimmen der Völker in Liedern' noch selbst hätte ordnen können, wahrscheinlich jene damit verbunden haben; denn Lied und Melodie waren für ihn unzertrennlich. Er fühlte bei dem Inhalt und Metrum eines Liedes von selbst die dazu passende Melodie und wußte mit Bestimmtheit anzugeben, wenn der Dichter und der Komponist nicht harmonierten oder der erstere die Melodie nicht selbst in seiner Seele gesungen hätte."[3])

---

[2]) „Musik" III, p. 403 ff.

[3]) A. a. O., p. 410. Kohuts Aufsatz führt auf manche Anschauungsparallele zwischen Herder und Schulz hin.

Diese Begeisterung Herders für das Volkslied setzte sich im Jahre 1778 in ein bedeutendes Werk um, die schon oben erwähnten unter dem allerdings apokryphen Titel bekannten „Stimmen der Völker in Liedern" (Herder selbst nannte seine Sammlung einfach „Volkslieder"), das an 162 Liedern die schlichte Größe und eindrucksvolle Wirkung der einfachen, volkstümlichen Dichtung zeigte. War diese Sammlung auch nicht das Resultat eigener dichterischer Produktion, sondern ein Versuch, den Sinn für das Volkslied zu wecken, so verdient sie doch als eine höchst dankenswerte und fruchtbringende Tat an erster Stelle in seinem Leben zu stehen.

Fast Hand in Hand mit dieser Förderung der Erkenntnis des hohen schönheitlichen Gehaltes schlichter Volkspoesie ging die schöpferische Bereicherung derselben durch den 1772 gegründeten „Göttinger Hain", dessen Hauptvertreter ihr Bedeutendstes im sangbaren, volksmäßigen Liede leisteten. Sie bemühten sich in Inhalt, Form und Sprache dem Geschmacke und der Auffassungsgabe des Volkes nahezukommen, wählten die einfachsten, leicht verständlichen Situationen zur poetischen Darstellung (besonders pflegten sie die Natur- und Liebeslyrik) und suchten auf diese Weise den volkstümlichen Ton zu treffen. Ein Vorzug der meisten so entstandenen Lieder ist eine oft ganz ausgezeichnete Versmelodik, die in Verbindung mit dem musikalisch-lyrischen Inhalte zur Komposition direkt aufforderte; nur mußte sich ein Künstler finden, der dem einfachen Volksempfinden innerlich gewachsen war, und der das, was die Dichter schon beabsichtigt hatten, musikalisch noch potenzierte.

Der berufenste Mann hierfür fand sich in Schulz. Auch auf ihn hatte die allgemeine Regung des Volkstümlichen den stärksten Eindruck hervorgebracht und ihn auf die Bahn gelenkt, auf der er sein Bedeutendstes leisten sollte. Interessant ist ein Bericht Cramers über die zeitgenössische volkstümliche Liedkomposition zu lesen, nach dem man vielleicht von einer Art Reaktion sprechen kann, die sich in Schulz gegen die Verballhornung derselben geltend machte, und aus der heraus sich seine rege Beschäftigung mit der echten volkstümlichen Weise mit erklären läßt. Cramer schreibt nämlich:[4])

[4]) Cramers Magazin der Musik 1783, p. 61ff. Offenbar geht diese Philippika zum großen Teil mit auf Nicolai, der in seinem „Feynen

„ . . . man sang fort; durchstänkerte alle Spinnstuben und Bergmannschachte und Pfennigschänken nach den erhabenen Geistesprodukten des Volksgesanges; die Epidemie teilte sich auch den Musikern mit; sie setzten die Gassenhauer in Noten, erfanden selbst welche, priesen's auch wohl als das non plus ultra der musikalischen Kunst und als die ersten consolations des misères de la vie humaine an."

Daß Schulz auch von seinen Zeitgenossen als die geeignetste Persönlichkeit angesehen wurde, von der die Reform der volkstümlichen Komposition ausgehen konnte, beweist eine Stelle aus einem Briefe von J. H. Voß an Schulz vom 4. März 1782:

„Ich halte Sie für den Mann, der die Musik, die jetzt bald als Seiltänzerin herumgaukelt, bald unter erlogener Simplizität ohne Kraft und Reiz dahinschleicht, zu ihrer hohen Bestimmung zurückzuführen und ohne Rücksicht auf die Abzäunungen der Klügler in alten Geschmack, neuen Geschmack, italienischen Geschmack, Modegeschmack und wie das Zeug weiter heißt, sein Auge unverrückt auf den Ton der Natur, den lebhaftesten, schärfsten Ausdruck jeder Leidenschaft oder Empfindung heften wird . . .

Ungern seh' ich's, daß Reichardt nicht lieber durch eigenes Beispiel, als durch Predigten in dem Ton reformieren will. Ich habe ein Büchlein Volkslieder von ihm gesehen, worin auch Ihre Melodie zum Rheinweinliede simplifiziert war. Wenn die Wahl seiner meisten Texte und die Art seiner Setzung nicht Spott auf unser Volksgeliedele sein soll, so muß ich gestehn, daß ich sehr hartherzig bin, die außerordentliche Natur darin zu fühlen."[5])

---

kleynen Almanach" (1777/78) die Bestrebungen der volkstümlichen Dichter (namentlich Bürgers) verspottete und nach seiner Meinung wahre Volkslieder veröffentlichte, denen er teilweise Originalmelodien, teilweise Kompositionen von Reichardt und sogar eigener Erfindung beifügte. Vgl. Berliner Neudrucke I. 1. p. XXXIV. Deutsche Nationallit. 135. 1. p. 253. Auch Reichardt (Kunstmagazin 1791, p. 20ff.) klagt in einem Aufsatze über den Mangel an guten volkstümlichen Liedern und fügt hinzu: „Seit dem Jahre 1781 hat uns Schulze viele schöne, vortreffliche Lieder im Volkston gegeben. Nur sehr wenigen Tonkünstlern ist die Natur hierinnen so hold, die Kunst so untertan als ihm; und es sind wohl nie und nirgend schönere Lieder im echten Volkstone gemacht worden als viele der seinigen es sind."

[5]) A. Voß, Briefe von J. H. Voß, II. p. 162, 163.

Als, man könnte sagen, musikalisches Glaubenskenntnis von Schulz führen die meisten Autoren, wie Friedländer, Seyfert, Lindner, den „Vorbericht“ an, den er seinen „Liedern im Volkston“ (1785) voranschickte. Nach diesem ist es seine Absicht gewesen, seine Kunst nur in den Dienst der Poesie zu stellen, durch Sangbarkeit die Texte der Lieder in weiten Kreisen bekannt zu machen.[6]) Dieses Geständnis bedeutet ohne Zweifel ein großes Maß der Bescheidenheit, denn dadurch läßt Schulz seine künstlerische Persönlichkeit stark in den Hintergrund treten, ein Umstand, der für seine Charakteristik sehr vorteilhaft ist. Indessen wäre es eine große Einseitigkeit, nur nach diesem Gesichtspunkte das Entstehen seiner volkstümlichen Lieder zu motivieren; er selbst läßt an einer anderen Stelle noch manchen anderen, oft weit tieferen Grund erkennen, nämlich in seinem zu Kopenhagen 1790 erschienenen Schriftchen:

„Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volks und über deren Einführung in den Schulen der kgl. dänischen Staaten.“

Für unsere Betrachtung kommt nur der Teil der Abhandlung in Frage, der die erste Hälfte des Titels zum Gegenstand hat. Daß sie zeitlich hinter der Publikation der „Lieder im Volkston“ steht und somit keine direkte Beziehung zu dem 1785 erschienenen „Vorbericht“ wenigstens chronologisch hat, ist bedeutungslos. Denn die darin zum Ausdruck gebrachten Gedanken müssen den Verfasser schon jahrelang bewegt haben, und beim aufmerksamen Lesen kommt man zu der Überzeugung,

---

[6]) Friedländer (a. a. O. I, p. LI) stellt dem „Vorbericht“ die Vorrede Glucks zur „Alceste“ (1769) gegenüber, in der sich dieselbe Tendenz ausspricht, die Musik soll Dienerin des Wortes sein, alle „unnütze und überflüssigen Zieraten“ in der Musik sollen wegfallen, „da sie nur die Handlung unterbrechen und abschwächen“. Er schließt danach auf eine Beeinflussung Schulz' durch diese Vorrede. Ich kann ihm hierin nicht folgen, zumal unser Komponist in seinen Bühnenwerken, und bei diesen hätte sich in erster Linie dieser Einfluß zeigen müssen, von den obigen Forderungen abgeht. Der „Vorbericht“ wird lediglich der Ausdruck der volkstümlich gerichteten Zeit sein, und ein allerdings bedeutender Einfluß wird von dem Umgange Schulz' mit den Dichtern des „Hains“ herrühren, unter denen ihm Voß ganz besonders nahestand, und aus dessen Briefen sich öfters Leitlinien für unseren Künstler erkennen lassen. (Vgl. Briefe von J. H. Voß, II. p. 183—187.)

daß nur lange und intensive Beschäftigung mit den behandelten Fragen zu den gebotenen Resultaten führen konnten. Darum ist es wohl ganz bedeutungslos, ob das Schriftchen vor oder nach der Veröffentlichung der „Lieder im Volkston“ erschienen ist, bedeutungslos für die darin vertretenen Ansichten, die ohne Zweifel schon bei Schulz' erster Beschäftigung mit der volkstümlichen Komposition maßgebend gewesen sind. Für sein ganzes Schaffen bieten die „Gedanken“ eine bedeutend weitere und inhaltreichere Motivierung als der so oft zitierte „Vorbericht“, der dadurch keineswegs seinen Wert für die spezielle Charakterisierung der Schulzschen Art verliert.

Er geht von dem Grundsatze aus, daß die Musik auf die Volksseele und deren Hinlenkung zum Schönen und Erhabenen den größten Einfluß hat. Durch sie soll die Sinnlichkeit, die Leidenschaftlichkeit, die in jedem Menschen ruht, zu edlen Taten getrieben und damit zu einem Kulturfaktor erhoben werden.[7]) Als Beispiel führt er an einer späteren Stelle das Kunstleben der Griechen an, die ihren hohen kulturellen Stand nicht zum geringsten der Pflege der Musik mit verdankten. Als weiteren Beleg für die Wirkung der Töne führt er die auf den schon verzagenden Kämpfer an, der beim Klange der Kriegstrompeten zu neuen Taten belebt wird. Oder er erinnert an den Soldaten, der bei Sang und Klang die Mühen und Anstrengungen des Marsches vergißt. Er kommt danach zu dem Schlusse, bei allen solchen Anlässen „zweckmäßige Kriegs- und Soldatenlieder“ singen zu lassen; denn „der Soldat, der von der Ehre, fürs Vaterland zu sterben, unterrichtet ist, geht darum vielleicht nicht weniger verzagt in die Schlacht; bei dem Schalle einer lauten Kriegsmusik hingegen geht er, auch ohne diesen Unterricht, dem Tode beherzt entgegen“. Schon dieser eine Punkt zeigt, daß Schulz eine direkte Zweckmäßigkeit der Musik an sich im Auge hatte, daß er die Musik, hier das Soldatenlied, um ihrer selbst, nicht des Textes willen angewandt zu wissen

---

[7]) Man vergleiche damit Herders Anschauung (Kohut a. a. O., p. 410): „In seinem ‚Zeugnisse über Volkslieder‘ (Herders ausgewählte Werke, herausgegeb. von B. Suphan und K. Redlich, Berlin 1885, II. Bd. p. 2) zitiert er (Herder) mit Vorliebe aus den Tischreden Martin Luthers den Ausspruch: ‚Musika ist eine holde Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute milder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht.‘

wünscht. Nach einer ungemein interessanten Ausführung über die Art, wie man den musikalischen Bildungsgang, das musikalische Verständnis des Volkes heben kann, gibt er am Schlusse seiner Abhandlung vier Mittel an, durch die dieses Ziel erreicht werden kann, von denen das letzte heißt: „Liederkompositionen von Zeit zu Zeit und andere Musik- und Singstücke über zweckmäßige geistliche und weltliche Texte, als Bauerlieder, Bürgerlieder, Soldatenlieder, Familienlieder, Rundgesänge über alle Gegenstände, die ein Volk interessieren.“[8])

Durch Kompositionen von allgemein interessierenden Texten will er veredelnd auf das Volk einwirken und dasselbe künstlerisch heben; damit ist zugleich bedeutet, daß er der Musik auch an sich einen hervorragenden Anteil an der Förderung der Kultur einräumt. Weiterhin aber weist er dadurch seinen volkstümlichen Liedern, wie seinem ganzen, dem Volke gewidmeten musikalischen Lebenswerke einen volkserzieherischen Charakter zu.

Nicht ganz richtig ist es deshalb, wenn man seine Lieder nur von dem einseitigen, schon erwähnten Standpunkt aus betrachtet, als habe er sie nur veröffentlicht, „um gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen“.

Vielmehr wird ihm ganz besonders daran gelegen haben, durch gute Kompositionen selbstverständlich guter Gedichte den Schönheitssinn des Volkes zu wecken, seine Gefühle zu veredeln durch Hinlenkung zu wahrer, reiner Kunst. Daß ihn solche Gedanken bei seinen Publikationen geleitet haben, ist aus dem eben besprochenen Teil des obigen Schriftchens als sicher anzunehmen.

In der Tat entsprechen nun seine Lieder ganz dem Programm, das er entwickelt hat. Um den dem gemeinen Manne vertrauten Ton zu treffen, wählt er die einfachsten und doch poesievollen Gedichte und setzt sie in so einfacher, aber zu Herzen gehender

[8]) Es erscheint gar nicht so unwahrscheinlich, daß das „Mildheimsche Liederbuch“ mit seinen „800 lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann“ auf Grund dieser Anregung entstanden ist. Die ganze Anlage dieses Buches spricht dafür, daß die, allerdings auch von Voß stark beeinflußte Idee Schulz' mit dem M. L. verwirklicht wurde. Unser Komponist ist selbst darin (8. Aufl. 1837) mit 61 Liedern, die zumeist den „Liedern im Volkston“ entnommen sind, vertreten. (1. Aufl. aus dem Jahre 1799.)

Art in Musik, daß man mit Recht sagen kann, er hat es wie selten ein Komponist verstanden, die Tonkunst dem Volke näher zu bringen und in ihm ein starkes Gefühl für sie zu entwickeln. Es fragt sich nun, worin äußert sich die Einfachheit seiner Kompositionen, und wodurch gelingt es ihm, seinen Liedern den volkstümlichen Charakter zu geben?

Cramer[9]) sagt in seiner Rezension der „Lieder im Volkston“:

„Herr Schulz hat überhaupt das Talent, was auch bei dem Schriftsteller das große, aber seltene ist: immer genau das zu sagen, was zur Sache gehört; nichts weniger, aber auch nichts mehr! Nirgends melodische Schnörkel! immer äußerste Kürze! — Eben diese ist's, was allen seinen Melodien so ein rundes, leichtes Ansehen gibt — ut quivis sibi speret idem —; aber der quivis versuch's nur einmal!“

In dieser kurzen, aber treffenden Bemerkung ist schon eine charakteristische Eigenschaft der Lieder Schulz' genannt: die Kürze. Er bestrebt sich, seinen Satz frei zu halten von allem unnötigen Beiwerk, von allen Verzierungen, die nur den Fluß der Melodie stören und das leichte Behalten derselben erschweren. Gerade darin gipfelt der Hauptwert des volkstümlichen Liedes, daß es leicht im musikalischen Gedächtnis haften bleibt und immer zur Verfügung steht. Aus einem ähnlichen Grunde entbehrlich ist eine streng durchgeführte Begleitung, die unser Komponist in der Tat auch selten verwandt hat; sie braucht nur Anhaltspunkte und Stützen für das Gedächtnis zu geben. Wenn sie aber wirklich einmal durchgeführt ist, so bewegt sie sich nur in den einfachsten Formen. Damit erklärt sich bei ihm der leichte, in den ungesuchtesten Gängen gehaltene Baß.

Eine Eigenheit von Schulz ist es, die begleitende Mittelstimme zum großen Teil in Terzen-, Sexten- und Oktavenabständen von der Melodie sich bewegen zu lassen. Eine Erklärung hierfür ist leicht zu finden. Die Beobachtung lehrt, daß sich das Volk, wenn es eine bekannte Melodie singt, leicht selbst begleitende Stimmen hinzukomponiert. Diese unteren Stimmen bewegen sich tatsächlich meist in den oben angeführten Gängen, eine Bevorzugung erfährt namentlich der Terzenabstand. Schulz hat offenbar diese Eigenart des Volkes studiert und in seinen

[9]) Cramers Magazin der Musik. Jahrg. I, 1783, p. 61 ff.

Liedern verwandt; also aus den leicht liegenden unteren Gesangsstimmen seine Begleitstimmen gesetzt. Auf diese Weise erleichterte er die Auffassung des Liedes, erschwerte nicht das Erkennen der Melodie durch ungewohnte Gänge in diesen Mittelstimmen und kam zugleich den selbstschöpferischen Bestrebungen des Volkes entgegen. Aus gleichen Gründen der Einfachheit wird er es unterlassen haben, seine Lieder mit Vor- und Nachspielen zu umrahmen. Nur selten finden sich solche „unnütze Ziereréien, wodurch die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf Nebendinge gezogen wird". Wenn er wirklich einmal Vor- und Nachspiel einführt, so bestehen sie nur aus einer Voranschickung und Wiederholung des Kopfmotivs und haben dann den rein praktischen Zweck, die Erinnerung an dasselbe wach zu machen.

Der Satz der Schulzschen Lieder ist einwandfrei und ohne jede Künstelei, wie es schon ihr volkstümlicher Charakter bedingt. In seinen Harmonien ist der Komponist abwechslungsreich, aber auch frei von harmonischen Kühnheiten, die dem einfachen Inhalte seiner Schöpfungen nachteilig hätten sein müssen. Damit ist zugleich gesagt, daß sie kein großes Material zur Betrachtung besonderer harmonischer Verhältnisse bieten; denn schon durch das Streben nach Schlichtheit war ein Heraustreten aus den einfachen Formen verboten.

Was uns Schulz ganz besonders wert macht, ist seine außergewöhnlich reiche melodische Erfindungsgabe; nur sehr selten geht ihm sein reicher Schatz an eindrucksvollen Motiven aus, fast nie fehlt ihm der musikalische Ausdruck für die Dichtung. Dabei hält er sich immer frei von jedem konventionellen Zuge, ist immer frisch und natürlich und verfällt nie in eine sentimentale Stimmungsmalerei.

Das wichtigste Moment bei seinen Kompositionen ist sein Bestreben, die Melodie stets aus dem Inhalt des Liedtextes herauszugestalten. Man kann bei ihm von einer wirklichen musikalischen Interpretation der Dichtung reden, wie sie in ähnlicher Weise im Kunstliede Reichardts wiederzufinden ist. Schon äußerlich zeigt sich das Anschmiegen von Dichtung und Musik deutlich. Schulz wahrt streng den deklamatorischen Charakter des Gedichts und nimmt auf Versbau, Verslänge, kurz, auf dessen ganze Form verständnisvolle Rücksicht. Um auch innerlich der Dichtung gerecht zu werden, wendet er in oft feinsinnigster

Weise melodische und agogische Nuancierungen an. Das besonders starke Hervortreten des rhythmischen Elements verdient eine ausdrückliche Betonung. Es spielt mit der Melodik eine gleichbedeutende Rolle in seinen Liedern. Schulz versteht es, für die verschiedenen Stimmungen, die den Liedtexten zugrunde liegen, den passenden musikalischen Rhythmus zu wählen und scheut selbst vor Ungewöhnlichkeiten nicht zurück, wenn es nach seiner Ansicht der Ausdruck der Poesie verlangt.

Ein treffendes Beispiel hierfür, das allerdings nicht den volkstümlichen Liedern, sondern den „religiösen Oden und Liedern aus den besten Dichtern" entnommen ist und dazu dienen soll, ganz allgemein zu zeigen, welches Gewicht er auf eine sinngemäße Rhythmisierung legte, sind die „Sternbetrachtungen" (S. 24). Die agogische Eigenart, die hier dem dichterischen Inhalte zuliebe zum Ausdruck kommt — Schulz schreibt das Lied im $^{11}/_{4}$-Takt —, ist in der Tat dazu geeignet, ihn als bahnbrechend auf dem Gebiete des deklamatorischen Gesanges zu betrachten. Man könnte in seinem Kommentar, den er zu dieser Komposition in einem Briefe an den Dichter Köpken[10]) niederlegte, direkt eine Art Programm entdecken, das nicht fern von dem unserer Modernen steht.[11])

„Ich habe, um einigermaßen bei den ‚Sternbetrachtungen' Ihrem hohen Fluge folgen zu können, mich über die gewöhnliche Musiksprache hinaussetzen und mich der Taktfessel entledigen müssen. Nun hat es sich gefügt, daß jede Periode meiner Melodie elf Viertel erhalten hat; sie hat daher den Anschein des $^{11}/_{4}$-Takts, der aber gar nicht existiert und auch nicht existieren kann. Die Theoretiker mögen sich hierüber die Köpfe zerbrechen; mir soll es bei gewissen Texten allemal eine Regel bleiben, mich nie um den Takt zu kümmern, sobald er sich nicht dem Metro und dem Tone des Textes völlig, wie die Deklamation es verlangt, zugleich anschmiegen will."[12])

[10]) Deutsche Nat.-Liter. Bd. 135, 1, p. 98.

[11]) Cramers Magazin II. p. 136. Abgedruckt bei H. Bischoff, Das deutsche Lied, p. 18, 19.

[12]) Daß sich Schulz auch auf dem Gebiete der Metrik betätigte, geht aus einer Bemerkung bei Herbst (J. H. Voß, Bd. II, p. 282ff.) hervor, wo dieser schreibt: „Und umgekehrt folgte Schulz dem Freunde (Voß) auch in seine Domäne, das metrische Gebiet. Schon im Sommer 1784 entwickelte Voß diesem und dem tonkundigen Gerstenberg seine

In diesen Worten ist nichts anderes enthalten als das Streben, eine Synthese von Wort und Ton herzustellen, sich frei zu machen von dem instrumentalen Charakter des Liedes und dafür den aus der Wortmelodie herausentwickelten vokalen Stil zu schaffen.

Schulz motiviert sein Beginnen in dem oben erwähnten Liede weiter:

„Der Takt macht oft Dehnungen der Worte nötig, die den Liedern von hohem Ton und worin lyrische Stimmung ist, sehr zum Schaden gereichen. Schon durch die einförmigen Bewegungen seiner gleichen Schläge wird der poetische Schwung heruntergestimmt; hingegen erweckt die Melodie durch seine Hinweglassung das Gefühl der lyrischen Unordnung des Odendichters und daher wären alle Oden höherer Gattung auch nur auf diese Art in Musik zu setzen."

Er fügt weiter hinzu, daß natürlich unter den Längen und Kürzen ein bestimmtes Verhältnis rhythmischer Art bestehen muß, durch das in aller Unordnung doch eine „geheime Ordnung" besteht. „Die Melodie muß aus verschiedenen, ineinandergeschobenen regelmäßigen Taktfüßen zusammengesetzt sein, so daß die Unordnung niemals wahre Unordnung sei, sondern vielmehr eine Ordnung zugrunde habe."

Gedanken über Hexameter, lyrische Strophen und größere Chorreigen. Ja, Schulz und Voß nahmen sich später vor, in Verbindung mit einem sinnvollen Ballettmeister in Kopenhagen den pindarischen und sophokleischen Chor wieder herzustellen. Das Zusammenwirken des Metrikers und Musikers ist nicht ohne Frucht für Voß' metrische Theorie geblieben. Siehe Intelligenz-Blatt d. Jenaer Allgem. Lit.-Zeitung 1821, Nr. 41, Lyrische Gedichte IV, 25. S. 310, „Zeitmessung" 2. Aufl., S. 290ff." Umgekehrt ist ja auch eine außerordentliche, günstige Einwirkung von Voß' Seite auf Schulz erfolgt, die für sein Schaffen sehr bedeutend war. Es hat sehr viel Wahrscheinlichkeit, daß Voß' Tendenz, volkstümlich zu schaffen, mit auf unseren Komponisten überging, und daß durch den wechselseitigen Verkehr, brieflich wie mündlich, dessen Begabung erst durch Anregungen von dem Dichter in die richtige Bahn gelenkt wurde. So ist z. B. die Mitarbeit Schulz' am „Vossischen Musenalmanach" erst auf dessen Drängen erfolgt, und zahlreiche der „Lieder im Volkston" und zum Teil die besten haben zuerst ihren Platz in diesem Almanach gefunden und sind erst dann in die Sammlung vom Jahre 1783, resp. in die 2. Auflage aufgenommen worden. So z. B. 1782: Des Lebens Tag. Seht den Himmel wie heiter. Dazu vgl. p. 19. Ferner „Briefe von Voß", p. 159, 170.

Man muß Bischoff[13]) vollkommen recht geben, wenn er sich gegen Lindner[14]) wendet, der die Ausführungen in diesem Briefe für unsinnig hält, und wenn er der Ansicht ist, daß ihn schon die musikgeschichtliche Stellung Schulz' von diesem ganz unbegründet harten Urteil hätte abhalten müssen. Ebenso muß ich beistimmen, wenn Bischoff auf eine Ähnlichkeit der „rerum concordia discors", die Schopenhauer in der Beethovenschen Sinfonie findet, mit der Schulzschen „Unordnung, in der gleichwohl Ordnung herrscht", kommt. Hinzufügen könnte man noch, daß sie gleichsam eine Übernahme des „beau désordre" Boileaus ist, nur vom poetischen auf das musikalische Gebiet übertragen.

Für uns ist das Beispiel der „Sternbetrachtungen", das Lindner ein „originelles Kuriosum" nennt, nur ein äußerst typischer Fall, der beweist, wie ernst es Schulz mit seiner Idee war, Text und Musik innig zu verschmelzen zu einem unzertrennlichen Ganzen.[15]). Charakteristisch ist es, daß er in fast allen seinen volkstümlichen Liedern bei den übergeschriebenen Vortragsbezeichnungen ausschließlich das Tempo berücksichtigt. Er begründet dies mit den folgenden Worten:[16])

„In Absicht ihres Vortrags habe ich in den Überschriften mehrenteils die Zeitbewegung und nur selten den charakteristischen Tonausdruck angegeben, weil dieser in den Worten liegt, und wie sich von selbst versteht, auch in der Melodie liegen muß. Wer ihn durchaus nicht von selbst fühlet, wird ihn auch nach der Überschrift nicht treffen, die, da sie nur kurz sein darf, ihn oft schwankend und unbestimmt angeben muß. Nur bei solchen Liedern, wo er in den Worten zweideutig ist, und wo er in der Melodie hätte falsch genommen werden können, habe ich ihn, so genau es mir möglich war, angedeutet, am liebsten durch ein solches Wort, das die Zeitbewegung zugleich mitbestimmte, als z. B.: sanft, feierlich, gelassen, munter, klagend usw."

Im Anschluß hieran ist zu bemerken, daß auch innerhalb

---

[13]) A. a. O., p. 19.

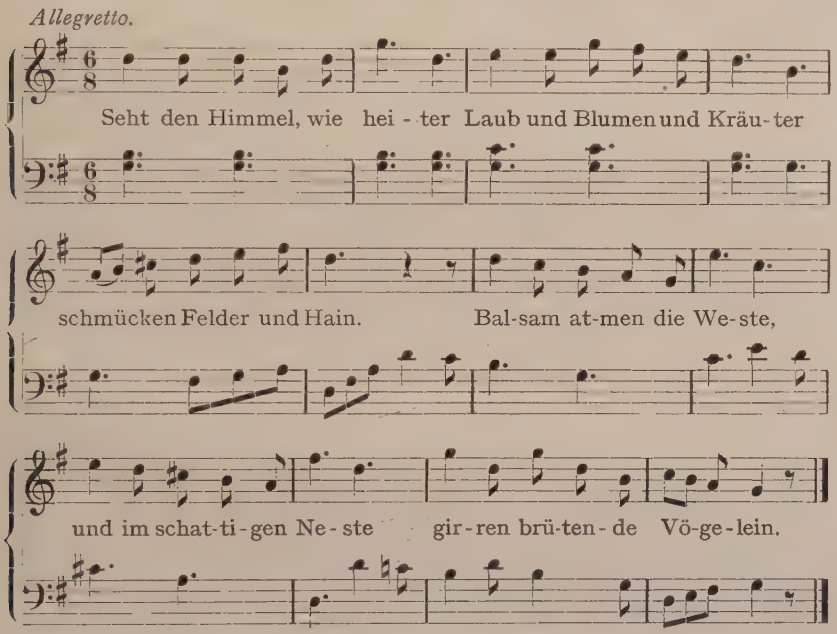
[14]) E. O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrh., p. 125ff.

[15]) Vgl. hierzu auch p. 40, 41.

[16]) Vgl. „Vorbericht" zu den „Liedern im Volkston". 2. Aufl.

der Komposition dynamische Bezeichnungen so gut wie völlig fehlen. Dadurch ließ er dem Volksempfinden freien Spielraum und setzte der individuellen Ausdrucksfähigkeit keine Schranken. Gerade darin liegt ein Hauptcharakteristikum des volkstümlichen Liedes, durch das es sich vom Kunstliede unterscheidet, bei dem sehr viel auf die Intentionen des Komponisten und deren Ausdruck im kleinen ankommt.

Zur näheren Betrachtung des Schulzschen Liedsatzes setze ich gleich ein Beispiel aus den „Liedern im Volkston“ her:



Dieses Liedchen, und man kann das Gesagte auf die Mehrzahl der Schulzschen volkstümlichen Kompositionen anwenden, baut sich auf ein einfaches, melodisch prägnantes Kopfmotiv auf; bei dem obigen Beispiel wird es um einen Ton verschoben und mit einigen Veränderungen, im Grundgedanken und rhythmisch aber unverändert, wiederholt. In sehr vielen anderen Fällen folgt die gänzlich unveränderte Wiederaufnahme des Motivs, aus dem sich dann, wie auch oben, gewöhnlich die logischen harmonischen Folgerungen herausentwickeln; zumeist bestehen diese aus einer Hinleitung zur Tonart der Quinte oder Terz,

nach der dann ein neues Motiv einsetzt, das in ähnlicher Weise wie das Kopfmotiv ebenfalls gleich wieder aufgenommen wird und zu einer melodischen Steigerung hindrängt, nach deren Erreichen die Melodie wieder der alten Tonika zuläuft.

Wie auch oben ersichtlich, bewegen sich die einzelnen Liedsätze in leicht sangbaren Intervallen; nur selten finden sich schwer treffbare Sprünge und ungewohnte Gänge, ein Umstand, der dem Charakter des einfachen, volkstümlichen Liedes angepaßt ist, bei dem es auf leichte Sangbarkeit in erster Linie ankommt.

Trotz der anspruchslosen Einfachheit ist ein feinsinniges, musikalisches Kolorit gewahrt, eine intime Stimmung, die oft an die Wirkungen eines Ludwig Richterschen Bildes erinnert; hier wie dort dieselben ungesuchten Mittel, das gleiche anspruchslose Sujet mit großer Kunst verwendet, bringen Werke von stark innerlichem Reize hervor.

Das oben angeführte Notenbeispiel dient zugleich dazu, Schulz' ausgeprägtes deklamatorisches Empfinden, die sinngemäßen Beziehungen zwischen Rhythmus der Dichtung und der Komposition zu zeigen. Durch Verweilen auf langen Notenwerten oder durch Einführung von Pausen kennzeichnet er textliche Abschnitte, ohne indessen in den melodischen Gang Härten oder den musikalischen Gedanken störende Unterbrechungen hineinzubringen.[17])

Eine strittige Frage ist es, ob Schulz in seinen volkstümlichen Liedern in irgendeiner Abhängigkeit oder Verwandtschaft zu einer Schule oder bestimmten Richtung in der Musik steht. Seyfert stellt eine Beziehung zwischen Hiller und unserem Komponisten her, wenn er sagt:[18])

„War in dem Hillerschen Singspielliede das System hergestellt, nach dem ein einfaches, volkstümliches Lied komponiert werden konnte, so handelte es sich nun darum, diese musikalische Liedgestalt aus dem Singspiele herüberzunehmen und auf selbständige Gedichte anzuwenden."

Allerdings läßt sich eine gewisse künstlerische Verwandtschaft zwischen beiden Komponisten nicht leugnen; beide be-

[17]) Vgl. 2., 4., 6., 8., 10. Takt des gegebenen Beispiels.

[18]) B. Seyfert, das musikalisch-volkstümliche Lied von 1770—1800. Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft X, 1894, p. 49.

saßen eine spezifische Begabung für die volkstümliche Kunst, die in ihren Singspielen zum Ausdruck kam und ihre dem Theater zugedachten Werke in einem volkstümlichen Sinne gestaltete.[19])

Primär ist das dem reinen Volksliede nachempfundene und nachgebildete Lied, und erst sekundär ist das letztere in das Singspiel eingedrungen, eben um es volkstümlich zu färben.

Nicht ganz treffend ist es daher, von einem System, das sich aus dem Singspielliede Hillers herausentwickelte, „nach dem ein einfaches, volkstümliches Lied komponiert werden konnte", zu reden. Freiheit von jedem System, nur mit einer „verborgenen Kunst", die dem einfachen Liede nicht das äußere Gepräge der Kunst gibt, geschaffen, das gerade ist der Hauptwert des volkstümlichen Liedes. Seine Anlehnung kann es nur am wirklichen Volksliede finden, und nur bei innerer Veranlagung des Künstlers ist es möglich, diesem Ideale an Schönheit nahe zu kommen, nicht aber durch ein schon vorher aufgestelltes System. Es ist eine Abhängigkeit Schulz', innerhalb seiner volkstümlichen Lieder weder direkt von der Berliner Schule noch von Hiller anzunehmen, vielmehr nur eine Heranbildung seines Talentes für die volkstümliche Komposition am Volksliede selbst.

Starke Einflüsse übten auf ihn daneben lediglich die literarische Richtung seiner Zeit und namentlich Voß' ausgesprochene Neigung zur einfachen, dem Manne aus dem Volke liegenden kleinen Dichtung aus.

---

[19]) Allerdings muß Hillers volkstümliches Empfinden von dem Schulz' streng geschieden werden; bei diesem war es ursprüngliche, natürliche Anlage, bei jenem anerzogen. Am deutlichsten spricht sich dieser Unterschied bei einem Vergleiche von Liedern beider Komponisten aus. Während Schulz durch Verinnerlichung seiner volkstümlichen Lieder wirkt, ist es bei Hiller viel eher die Form und der musikalische Aufputz, den er den seinen gibt, also ein äußerliches volkstümliches Scheinen ohne den tiefen, inneren Wert echter Volksmusik.

Zweites Kapitel.

„Lieder im Volkston."

a) Erster Teil.

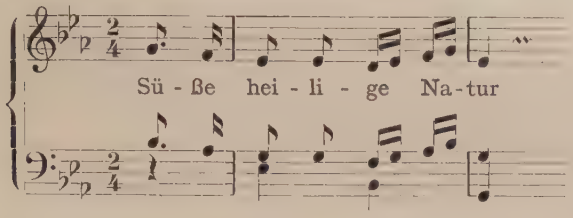
Bei der Betrachtung der einzelnen Lieder folgen wir der zweiten Auflage. Es ist bei dieser Sammlung schwer, eine Auswahl zu treffen, da sich tatsächlich selten ein Lied vorfindet, das nicht einer Würdigung wert wäre. Wie schon einmal angedeutet, kann sich die ästhetische Wertschätzung zumeist nur auf den ganzen Inhalt des Satzes, weniger auf eine harmonische Zergliederung desselben ausdehnen. Zum größten Teil aber wollen die Lieder empfunden sein, ohne ein Herangehen mit wissenschaftlichem Apparat. Die Einzelbetrachtungen werden im allgemeinen das mit bestätigen und beweisen, was im vorigen Kapitel gesagt worden ist.[20])

Das erste zu besprechende Lied hat zum Gegenstand das Stolbergsche Gedicht: „An die Natur" ($^2/_4$, Es-Dur).[21]) Der sanfte Ausdruck, der in den Worten des Dichters liegt, wird melodisch vortrefflich wiedergegeben; die Wahl der Tonart läßt schon das feine Empfinden des Komponisten für ihren Stimmungs-

---

[20]) Friedländer, a. a. O. I, p. 173—188 druckt u. a. folgende Lieder ab: „Seht den Himmel wie heiter", „Mädel, schau mir ins Gesicht", „Je vends des bouquets", „Ich danke Gott", „Sagt, wo sind die Veilchen hin?", „Elegie auf ein Landmädchen", „Der Mond ist aufgegangen", „Blühe, liebes Veilchen", „Warum sind die Tränen", „In einem Tal", „Der Säemann säet den Samen", „Süße heilige Natur", „Willkommen im Grünen", „Frühlingsliebe", Serenade im Walde", „Lied eines Unglücklichen".

[21]) Man vergleiche dazu die Komposition von J. André, die von der Schulzschen sehr unvorteilhaft absticht, da sie den stillen, einfachen Charakter der Dichtung bei weitem nicht trifft. Man beachte daraufhin nur die ganz unmotivierte Sechzehntelbewegung in den letzten Takten.

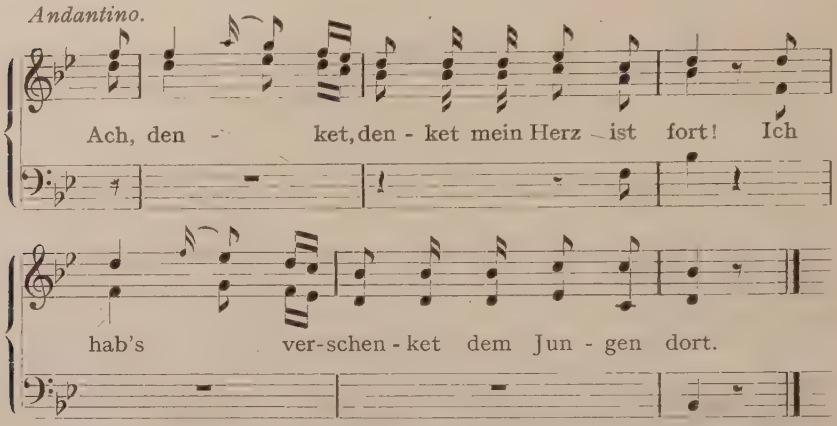
gehalt erkennen. Das Kopfmotiv ist das denkbar einfachste und bewegt sich in den gebräuchlichsten Gängen.

Inhaltlich ganz unverändert, nur um eine Terz nach oben verschoben, wird es sofort wiederholt. In Sekundenabständen und in anmutiger Bewegung schreitet die Melodie allmählich der Tonika zu. Das kurze Notenbeispiel zeigt zugleich die enge Beziehung von Vers- und musikalischem Rhythmus.

Das „Lied" („Willst du frei und lustig gehn", Jacobi, $^{2}{}_{4}$, F-Dur) malt in höchst charakteristischer Weise die Lustigkeit und Lebensfreude, die der Text ausdrückt. Die durchgeführte hüpfende Bewegung in 16teln und 32teln gibt ein anmutiges Bild sorgloser Tändelei.

Äußerst lustig mutet uns der komische Ernst an, der aus der Melodie zu „Arete zu ihren Gespielinnen" (Overbeck, $^{2}/_{4}$, B-Dur) herausklingt. Der Seufzer auf den Worten „Ach denket, denket, mein Herz ist fort!" ist unnachahmlich getroffen, der ganze Satz eine melodische, humorvolle Klage. Er besteht eigentlich nur aus einem einzigen Motiv, das zuerst mit der Quint einsetzt und von der Terz aus sofort wiederholt wird, so daß es beim zweiten Male ohne besondere harmonische Vorbereitungen mit der Tonika abschließen muß. Bemerkenswert ist gerade bei diesem Liede der ganz auffällige Mangel an Begleitung im Baß. Er enthält nur am Schluß der beiden Verszeilen je einen Sprung von der Dominante nach der Tonika. Wie das folgende Notenbeispiel beweist, ist die zur Melodie gesetzte begleitende Mittelstimme durchweg in Terz- und Sextlage gehalten (s. nächste Seite).

Bürger, der neben Voß zu den bevorzugtesten Dichtern Schulz' gehört, folgt mit „Schön Suschen" und „Herr Bacchus". Ersteres ($^{6}/_{8}$, B-Dur) ist ein Beispiel dafür, wie er durch ungesuchte, sich nur aus dem Motiv logisch herausentwickelnde Gänge den „Schein des Bekannten" zu treffen versteht. Die Melodie ist ausgezeichnet sanglich und geht nie über den Quarten-

sprung hinaus; seine beliebten Terzenfortschreitungen bringt der Komponist mit guter Wirkung an. Als Abschluß nimmt er — es findet sich dies auch bei vielen anderen seiner Lieder wieder — das Kopfmotiv auf und führt es zur Tonika; durch diese Repetition erhält der ganze Satz einen abgerundeten, in sich geschlossenen Charakter.



„Herr Bacchus" ($^4/_4$, D-Dur)[22]) bringt im Gegensatz zum vorigen Liede nicht das Kopfmotiv wieder, sondern führt eine Steigerung in den Verlauf der Melodie ein. Wenn Friedländer sagt[23]), daß Trinklieder nicht Schulz' starke Seite sind, so muß man ihm zustimmen. Es liegt dies an der mehr innerlich veranlagten Natur des Komponisten, die zu sehr im Gefühlsmäßigen begründet ist, als daß sie den dem Trinkliede entsprechenden Ton immer träfe. Schulz' Neigung für diese Art der Dichtung scheint auch nicht groß gewesen zu sein, wie man aus der relativ geringen Zahl der vorhandenen Kompositionen dieser Gattung schließen darf. Immerhin muß man aber zugeben, daß das hier erwähnte Trinklied doch charakteristische Merkmale trägt und nicht allzu weit von der Stimmung eines rechten Trinkliedes absteht. Man beachte daraufhin nur das stufenweise Abwärtssteigen der Melodie in den Takten 3, 4 und 5.

Eine Perle an Schönheit ist das „Mailied eines Mädchens".[24])

---

[22]) Neefes Komposition desselben Gedichtes (im „Vademecum für Liebhaber des Gesanges und Claviers 1780") trifft die Stimmung nicht viel besser als Schulz.

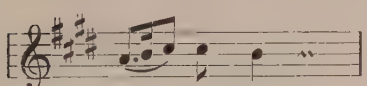
[23]) A. a. O. I, p. 260.

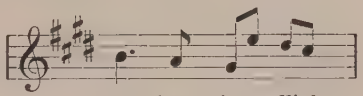
[24]) Vgl. p. 19.

Es birgt eine unnachahmliche Lieblichkeit und Zartheit, die mit den einfachsten Mitteln erreicht wird. Der Einsatz mit der Dominante ist gut auf seine Wirkung hin beobachtet, das Motiv auf die Worte „Seht den Himmel, wie heiter" ein kleines Kabinettstück anmutiger Malerei, ohne indessen aufdringlich zu sein. Die Führung nach dem oberen g ist so glücklich und dem Inhalt des Wortes so trefflich angepaßt, daß jede andere wirkungslos erscheint. Das Hüpfende der Achtelbewegungen stellt prächtig die sorglose Lebensfreude eines kindlichen Gemütes dar. Harmonisch betrachtet, weist das Lied manche Abwechslung auf, und die begleitenden Stimmen sind relativ reichhaltiger gestaltet, als es sonst der Fall ist. In seinem ganzen melodischen Verlauf betrachtet, muß man dieses Liedchen für eins der schönsten halten, die in seiner Art überhaupt existieren. Eine Variante desselben findet sich in Voß' Musenalmanach von 1782; geändert hat es Schulz für seine „Lieder im Volkston" im 5., 11. und 12. Takt. Der letzten Fassung ist entschieden der Vorzug zu geben.

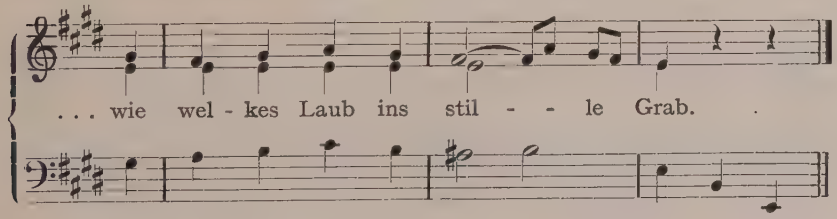
In demselben Almanach findet sich Stolbergs düsteres Lied: „Des Lebens Tag ist schwer", mit Melodie von Schulz, die im großen und ganzen unverändert in die volkstümlichen Lieder übernommen worden ist.

Interessant ist die dreimalige Bewegung von der Tonika nach der Dominante, durch die das Kopfmotiv einen beabsichtigt und der Stimmung des Textes entsprechend eintönigen und dumpfen Charakter erhält. Gut dagegen kontrastierend wirkt die Malerei auf den Worten „leicht" und „freundlich":



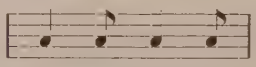


Von sehr viel Gefühl für elegische und resignierte Stimmungen spricht der musikalische Inhalt der letzten vier Takte dieses Lieds:



Der Baß nimmt in dem ganzen Satze ein immerhin charakteristisches Gepräge an; besonders bemerkenswert ist das schwerfällige, auf ganzen und halben Noten ausgeführte Hinabsteigen der E-Dur-Skala.

„Meine Wünsche“ (v. K...th aus dem Voßschen Musenalmanach von 1781, $^4/_4$, D-Dur) ist ein erstes markantes Beispiel dafür, wie stark Schulz den Rhythmus zur richtigen musikalischen Gestaltung seiner Stoffe heranzog. Das Lied geht anfangs im $^4/_4$-Takt; nach dem ersten Schluß auf der Dominantentonart setzt er aber mit $^6/_8$-Takt ein, um eine bewegtere Figur zu gewinnen. In diesem $^6/_8$-Teil ist das immer wieder zurückgehaltene Streben nach dem Septimenakkord interessant zu beobachten, mit dessen schließlichem Erreichen wieder der $^4/_4$-Takt aufgenommen wird. Neben dieser Abwechslung im Tempo hat das ganze Lied auch große harmonische Reichhaltigkeit.

Ungemein viel Gemütsinnigkeit verrät das „Schwanenlied“ ($^6/_8$, G-Moll). Der Bürgersche Gefühlsausdruck ist gut in die Komposition übertragen. Das Klagende und Zagende kommt melodisch sowohl wie rhythmisch treffend zur Geltung in zahlreichen Quintensprüngen und der Figur

die einen stockenden, fast an unterdrücktes Schluchzen gemahnenden Charakter in das Lied hineinbringt. Wie selten ein anderes wäre es infolge seines schwermütigen Zuges dazu geschaffen, ein Liebling des Volkes zu sein.

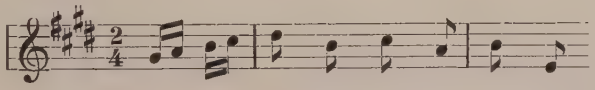
„Der Abendbesuch“ ($^6/_8$, A-Dur) hat ein einfaches, aber wirkungsvolles Motiv zur Grundlage. Stufenweise strebt die Melodie in Achtelbewegung von der Tonika aus der Dominante zu, nach deren Erreichen das Kopfmotiv wieder einsetzt. Abweichend von der sonstigen Art, das Lied mit der Tonika abschließen zu lassen, geschieht es hier mit der Terz, offenbar um dem melodischen Gedankengange des Hörers bei den Worten „sieh', ich komme!“ eine Lücke zu lassen, welche durch die Vorstellung des Nahenden, wie sie das Gedicht verlangt, ausgefüllt werden soll; die über der Achtelpause angebrachte Fermate deutet mit auf diese Auslegung hin. Durch diesen Terzenschluß wird auch musikalisch der innerlich unabgeschlossene Charakter des Textes feinsinnig gewahrt.

Im „Tischlied“ (Voß, $^4/_4$, D-Dur) ist der Stimmungswechsel gut zum Ausdruck gebracht. Das Kopfmotiv auf den Worten „Gesund und frohen Mut's, genießen wir des Gut's“ ist frisch und freudig, ganz ihrem Inhalt angemessen; choralartig setzt alsdann die Melodie entsprechend dem dichterischen Inhalte („das uns der große Vater schenkt“) ein. Noch gesteigert wird gegen den Schluß hin die Wirkung des Liedes, aus dessen musikalischer Darstellung man eine aufjubelnde Dankbarkeit herauslesen kann.

Das „Ständchen“ (Bürger, $^2/_4$, G-Dur) ist insofern schon erwähnenswert, als ihm eine Art Vorspiel vorausgeschickt ist, das indessen nichts anderes als das Kopfmotiv des Liedes enthält. Weiterhin hat Schulz, was er nur selten getan hat, in den Gang der Melodie selbst einige Zwischenspiele für Klavier eingefügt, die aber einen so geringen Umfang haben, daß sie nur die sonst notwendigen, durch den Text gegebenen Abschnittspausen ausfüllen; sie bieten also nur einen Ersatz für dieselben und unterbrechen keineswegs den Fluß der Melodie. Dem Liede folgt ein kurzes zweitaktiges Nachspiel, das in wenig geänderter Form wieder das Kopfmotiv enthält.

„Liebeszauber“ (Bürger, $^2/_4$, A-Dur) ist ein treffendes Beispiel für die musikalische Logik, die den Schulzschen Liedern eigen ist.

Dem Kopfmotiv

läßt er als logisch folgen:

Diese Folge, die uns so „bekannt scheint“, aber auch nur scheint, weil wir herausfühlen, daß sie so kommen muß und nicht anders, gibt dem Liede das Gepräge des Natürlichen und Ungezwungenen, wie es dem echten volkstümlichen Liede eigentümlich sein muß. Von außerordentlichem rhythmischen Reize ist das stufenweise Abwärtsschreiten in Triolen in den letzten

Takten. Der Schluß auf der Terz ist auch bei diesem Liede mit guter Wirkung eingeführt.

„Der Ritter und sein Liebchen“ (Bürger, $^2/_4$, A-Dur) stellt einen Ansatz zum durchkomponierten Liede dar; zugleich zeigt es, wie ernst es Schulz mit seiner Synthese von Wort und Ton war. Um den der Dichtung entsprechenden musikalischen Inhalt zu treffen, wechselt er zweimal Tonart (A-Dur, A-Moll) und Rhythmus ($^2/_4$, $^6/_8$). Abwechslung in den Gang der harmonischen Ereignisse des Kopfmotivs bringt er bei dessen Wiederholung dadurch hinein, daß er es um eine Terz nach oben verschiebt. Zu den drei Ho-ho-Strophen verwendet er dasselbe Motiv in stark veränderter Form, während die beiden „O weh“-Strophen um ein neues Thema mit klagendem melodischen Inhalt bereichert werden.

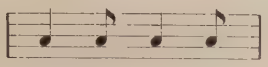
Hatte das eben besprochene Lied nur die ersten Ansätze zur Durchkomposition, so ist das folgende eine solche im vollsten Umfange.

„Die Serenata im Walde zu singen“ ist ein kleines Meisterstück einfacher und doch höchst wirkungsvoller Charakterisierungskunst. Sie setzt mit einem pathetischen Solo ($^4/_4$, F-Dur) ein, ändert den Takt in $^6/_8$ zu einem Allegretto um und fährt dann zwei- und dreistimmig fort. Nach einem kurzen Rezitativ schließt sich ein meisterhaftes Fugato an, dem nach einem längeren Rezitativ das Tutti folgt. Den Ausgang des Ganzen bildet ein Choral, der, wie schon Friedländer[25]) bemerkt, aus Motiven der Choräle „Sei Lob und Ehr'“ und „Nun danket alle Gott“ kombiniert ist.

Dieser vorausgeschickten Disposition folge noch eine Besprechung im einzelnen.

Das Motiv des Solosatzes ist kernig; seiner pathetischen Gewichtigkeit steht das lebhaft pulsierende Allegretto wirkungsvoll kontrastierend gegenüber. Der A-due-voci-Satz ist von einer packenden Anmut und Lieblichkeit, die durch die reizvollen Terzensprünge noch erhöht wird. Dem mit C-Dur schließenden zweistimmigen Teil folgt ein dreistimmiger wieder in der Grundtonart (F-Dur). Den vorher erwähnten Terzensprüngen entsprechen in ähnlicher Weise jetzt solche in Quart-

[25]) A. a. O. I, p. 259.

abständen mit dem gleichen bei Schulz beliebten rhythmischen Motiv:

Die Stimmen sind anfangs unisono geführt und teilen sich erst nach Erreichen der Oktav der Tonika. Interessant ist an dem dreistimmigen Satze, von den harmonischen Schönheiten ganz abgesehen, die wirkungsvolle Hinleitung zur Dominanttonart, charakteristisch, ja beinahe kühn und ungewohnt an Schulz der unvermittelte Sprung nach dem hohen G, dem sofort die Wendung zur Grundtonart folgt.

Das Rezitativ hat den Takt aus $^6/_8$ in $^4/_4$ umgeändert. Es faßt nur drei Takte, ist aber trotz seiner Kürze schon ein kleiner Hinweis auf Schulz' Begabung auch für das rezitativische Element. Es ist ebenso wie das folgende ungezwungen und der Wortmelodie gut abgelauscht.[26])

Ein komisch wirkendes, leider aber infolge zu starker Ausbeutung der einzelnen Themen etwas langatmiges Fugato, das nunmehr folgt, ist eine treffende Illustration zu der im Gedichte enthaltenen launigen Schilderung. Häufiger Wechsel innerhalb der Harmonie bringt in diesen fugierten Teil eine angenehme Färbung hinein, so daß er nach der nötigen Kürzung seine Wirkung nicht verfehlt. Nach einer kurzen, stimmungsvollen Reminiszenz setzt ein breiter, majestätischer Satz ein, dessen dritte Stimme in Viertelbewegung sehr feinsinnig gestaltet ist. Seinen Höhepunkt erreicht er bei den Worten:

„Und nicht das große, volle Herz von Mutterlieb Natur."

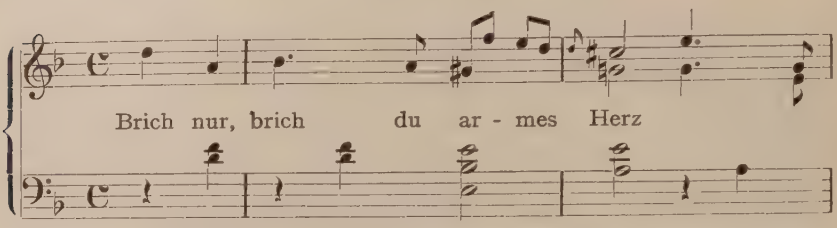
Hier begegnet sich Schulz mit Beethoven in der Verwendung eines Motivs, das sich in der „Neunten" zu „Seid umschlungen, Millionen" wiederfindet; bei beiden soll es der Ausdruck jubelnder, dankbarer Lebensfreude sein. Die Wirkung dieses titanenhaften Themas mit seinen satten Harmonien ist eine zu den in der „Serenata" vorausgegangenen musikalischen Spielereien prächtig kontrastierende.

Das „Lied eines Unglücklichen" (Stolberg, $^4/_4$, D-Moll) ist unter Schulz' bedeutendste Liedschöpfungen zu rechnen. Der Ausdruck ehrlicher Klage ist ergreifend getroffen, das ganze Lied

---

[26]) Vgl. Anhang.

ein Zeugnis für die außergewöhnliche Gefühlswärme des Komponisten. Das Kopfmotiv ist schmerzlich bewegt, trotz seiner Stimmung streift es aber nicht das Sentimentale.



Das angeführte Motiv findet sich modifiziert an mehreren Stellen wieder und ist gut im ganzen Satze verarbeitet. Die Begleitung bietet, eine Seltenheit aus schon erörterten Gründen, Ansätze zur Durchführung und weist einige bemerkenswerte Stellen auf. Durchsichtig und klar in seiner harmonischen Konstruktion, von echter und reiner Gefühlsinnigkeit, ist das Lied seinem melodischen Verlauf und Inhalt nach würdig neben manchen Brahms gestellt zu werden, mit dem Schulz überhaupt gar manche innere Verwandtschaft hat.

An dieser Stelle möchte ich auf eine, aber auch nur scheinbare Inkonsequenz unseres Künstlers hinweisen. In dem eben behandelten Liede, wie in noch einigen andern (z. B. „Arete zu ihren Gespielinnen", „Sagt, wo sind die Veilchen hin" u. a.), finden sich öfters Vorschläge und andere Verzierungen, die ja nach dem „Vorbericht" nur als unnützes Beiwerk anzusehen, hier aber sicherlich für eine ausgeprägtere Charakteristik bestimmter Stimmungen sehr wohl berechtigt sind, ohne daß sie eine direkte Inkonsequenz und ein Abgehen von den selbsterwählten Maximen Schulz' bedeuten. Wenn man z. B. das oben gegebene Motiv betrachtet, so ist es unzweifelhaft, daß der Vorschlag auf „Herz" das Klagende viel deutlicher zur Geltung bringt als der sofortige Einsatz auf Cis. Aus solchen Gründen mag Schulz bewogen worden sein, der musikalischen Gestaltung zuliebe eine scheinbare Inkonsequenz zu begehen.

Dem eben besprochenen Liede läßt sich „Trost für mancherlei Tränen" (Overbeck, $^4/_4$, G-Dur) ebenbürtig zur Seite stellen. Das Motiv ist in seiner schlichten Größe ergreifend; der verzweifelnd fragende Ausdruck der Worte „Warum sind der Tränen

unterm Mond soviel?“ ist musikalisch unnachahmlich wiedergegeben. Dem Kopfmotiv steht wirksam das Mittelsätzchen gegenüber, das Demut und Ergebenheit melodisch packend zur Darstellung bringt. Den Schluß bildet die Wiederholung des Kopfmotivs mit Hinleitung zur Tonika.

Das „Mailied“ (Hölty, $^6/_8$, A-Dur) ist ein leichtes, duftiges Stückchen, das sich auf dem mit Vorliebe gewählten Motiv aufbaut und sorglose, liebliche Maistimmung in Rhythmus und Melodik malt. Bemerkenswert sind die letzten drei Takte, die in zierlichen, neckischen Sprüngen der Grundtonart zueilen.

Ein typisches Beispiel für einen im strengen Sinne durchgeführten Rundgesang ist „Freund, ich achte nicht des Mahles“ (Voß, $^4/_4$, D-Dur). Der Charakter dieser Liedgattung ist gut gewahrt, die Gestaltung klar und schon im Notenbild ihrem Bau entsprechend. Allerdings hat die Melodik unter dem strengen Aufbau etwas gelitten.

Eine melodische Klage ist der Satz zu Bürgers Gedicht „Das harte Mädchen“ ($^6/_8$, Es-Dur), für dessen ganz frappante Einfachheit schon der Umstand spricht, daß er harmonisch so gut wie gar nicht aus dem Rahmen der Grundtonart heraustritt, trotzdem aber dem Inhalt der Dichtung musikalisch völlig gerecht wird.

Ein Kabinettstückchen ausgelassener Lustigkeit sind die „Vaterfreuden bei der Geburt seiner ersten Tochter“ (Döring, $^6/_8$, A-Dur). Eine zappelnde Beweglichkeit, der Ausdruck unbändiger Freude liegt in dem Liedchen, das zugleich eine melodische Blütenlese bietet. Sein Stoff ist ein Beweis dafür, daß es Schulz mit der Durchführung seines Programms, dem Volke liegende Gegenstände musikalisch zu behandeln, ernst gemeint hat. Es ist offenbar nur dem Gegenstand zuliebe, weniger infolge poetischer Anregung durch den Text entstanden.

Den Liedern des ersten Teiles der in diesem Kapitel zu besprechenden Sammlung sind „etliche Theatergesänge“ angeschlossen, die, streng genommen, nicht in ihren Rahmen hineingehören. Sie sind offenbar zur Bereicherung dieses Teiles angefügt worden und verdienen in vielem Sinne die Bezeichnung „volkstümlich“; denn sowohl in der Melodieführung wie in der

Form sind sie schlicht gehalten und besitzen den Reiz natürlicher Einfachheit.[27])

Die ersten beiden zu besprechenden Arien sind der „Fée Urgele“[28]) entnommen.

„Je vends des bouquets“ ($^3/_8$, C-Dur) beginnt mit einem vierzehntaktigen Vorspiel, welches das Kopfmotiv des Liedes in wenig modifizierter Form bringt. Das Lied selbst ist vielleicht etwas zu weit ausgesponnen und bietet für eine dem Theater zugedachte Arie zu wenig harmonische Abwechslung. Als munteres einfaches Stückchen hingegen, und als solches will es ja Schulz im Zusammenhang der volkstümlichen Gesänge betrachtet haben, zeichnet es sich durch alle die Charakteristika aus, die uns die Schulzschen Lieder wert machen.

Obwohl bei den Bühnenwerken unseres Komponisten gewisse Einflüsse Grétrys und Mousignys nicht zu leugnen sind, so läßt sich doch an der eben besprochenen wie auch der folgenden Arie deutlich die ganze musikalische Natur Schulz' als ausschlagebend für die Gestaltung erkennen.

In „Ah, que l'amour est jolie chose“ fällt sofort der eigenartige, prickelnde Reiz auf, der zweifellos ein französisches Element ist, das seiner ziemlich ausgedehnten Beschäftigung mit der französischen Musik während der Kapellmeistertätigkeit in Reinsberg entstammt. Als Arie beurteilt, d. h. nach seinen Qualitäten für das Theater, ist diesem Gesange vor dem vorigen größere Bühnenwirksamkeit zuzusprechen; graziöse Leichtigkeit und melodische Beweglichkeit machen ihn schon äußerlich effektvoll, ganz abgesehen von der rhythmisch feinen Ziselierung des Ganzen.

Interessant ist es, an diesen Theaterkompositionen immer noch einfachster Art doch schon zu beobachten, in welchen

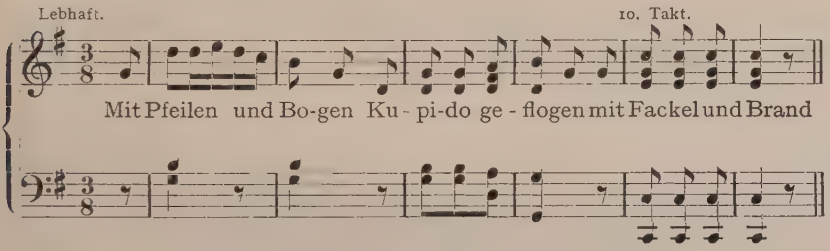
---

[27]) Vgl. „Vorbericht“: „Ich habe deren einige (Theatergesänge) zur Abwechselung diesen Liedern beigefügt; doch nur solche, deren Gesang sich nie oder doch wenig über den Volkston erhebt.“

[28]) Die Entstehung dieser komischen Oper fällt ins Jahr 1782, wie aus einem Briefe an Reichardt (vgl. dessen Biographie von Schulz in der „Allgemeinen Musikzeitung“ 1800, p. 152 ff.), datiert 7. April 1783, hervorgeht. (Dazu vgl. auch Cramers Magazin 1783, p. 61.) Nach Gerber („Neues historisch-biographisches Lexikon“) wurde die „Fée Urgele“ 1789 in deutscher Sprache auf dem Nationaltheater zu Berlin aufgeführt.

Punkten Schulz von seinem für das volkstümliche Lied aufgestellten Programme abweicht. So gibt er z. B. ziemlich genaue Vortragsbezeichnungen für die Dynamik an, der Gang der Melodie ist nicht mehr der einfach fortlaufende, vielmehr wird er häufig von unterbrechenden Verzierungen und kleineren Zwischenmotiven gehemmt. Im „Vorbericht" gibt Schulz die nötige Auskunft, weshalb er den sonst verpönten Zierat im Theatergesang nicht verschmäht: „Doch manche Theatergesänge machen hiervon (gemeint ist das Vermeiden von Verzierungen usw.) mit Recht eine Ausnahme, weil die Aufmerksamkeit des Zuhörers während der Ritornellen mit der Situation des Sängers beschäftigt ist und dadurch von demselben nicht abgezogen wird."

„Liebetraut, im Götz von Berlichingen" ($^3/_8$, G-Dur) ist wieder eine echte deutsch-naive Schulzsche Komposition; in ihrer ganzen Physiognomie liegen die Züge seiner Eigenart. Das Kopfmotiv ist in seiner Führung einfach und doch fesselnd und wird wie in den volkstümlichen Liedern ausdrucksvoll und logisch verarbeitet.



Cramer sagt über dieses Lied:[29])

„Wieviel Effekt tut hier im 10., 12., 32., 34. Takt der volle Dreiklang. Das g herausgelassen und es wäre alltäglich. An so einer Note erkennt man oft den Meister."

„Lieder im Volkston."

b) Zweiter Teil.

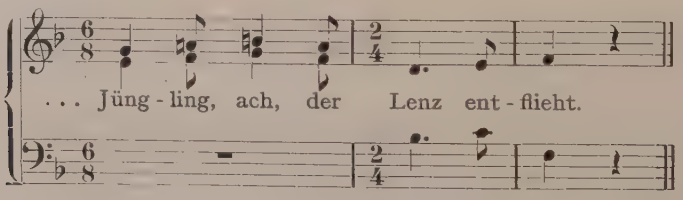
Nachdem der Schulzschen Art an der Hand der Lieder des ersten Teiles ziemlich ausführliche Besprechung zuteil geworden ist, erübrigt sich nur noch ein Eingehen auf die für seine künstlerische Persönlichkeit bedeutendsten. Die beiden „Vaterlands-

[29]) A. a. O. I. 1783, p. 66.

lieder“ (Klopstock: „Ich bin ein deutsches Mädchen,“ Claudius: „Ich bin ein deutscher Jüngling“) sind die ersten Erzeugnisse patriotischer Begeisterung, die uns bei Schulz begegnen; das erstgenannte ($^2/_4$, Es-Dur) verdient den Vorzug, musikalisch sowohl wie textlich. Die Weiterentwicklung aus dem Kopfmotiv heraus ist hier natürlicher und melodisch ansprechender als bei dem zweiten. Der Einsatz mit dem schweren Taktteil gibt dem Liede etwas Kraftvolles; doch fehlt ihm auch nicht die notwendige weibliche Zartheit, die namentlich im mittleren Teile des Satzes zur Geltung kommt. Die Komposition des Gedichtes von Claudius, das offenbar nur eine Nachahmung Klopstocks ist, geschah wohl nur um des Gegenstückes willen, weniger aus Begeisterung für die Dichtung. Durch größere Intervalle erhält das Lied einen kernigen Ausdruck, der dem Inhalt und der Stimmung des Gegenstandes entspricht.

Ein kleines hübsches Lied ist Stolbergs „Sie an ihn“ (auf der Reise, $^2/_8$, H-Dur), mit Ansätzen zu einer durchgeführten Begleitung. Die Melodie hat etwas ungemein Sanftes und Zartes an sich, das durch die Wahl der Tonart noch gesteigert wird. Das ganze elftaktige Sätzchen erinnert an den frischen Duft eines sternenhellen Maienabends.

Unter die Perlen der Schulzschen Muse ist das „Lied“ („Sagt, wo sind die Veilchen hin“, Jacobi, $^2/_4$, F-Dur) zu rechnen, das reich an allen den Eigenschaften ist, die es zu einem volkstümlichen Liede stempeln. Das Motiv ist einfach und leicht verständlich, der fragende Ausdruck auf den Anfangsworten gut getroffen. Der rhythmische Wechsel im 9. Takt ist ein Zeichen für feines poetisches Verständnis und für die ausgeprägte Neigung Schulz', rhythmische, sinngemäße Abwechslungen im Verlaufe der Melodie zu bieten. Eine frappante Wirkung und eindrucksvolle musikalische Verwebung von Wort und Ton enthalten die beiden Schlußtakte mit ihrem Übergang zur ursprünglichen $^2/_4$-Bewegung.



Es liegt ein unnachahmlicher Ausdruck des verzweifelnden Verzichtens in dem Quintensprung und der eintretenden rhythmischen Hemmung, und in der sanften Führung zur Tonika ein kleiner Schimmer Hoffnung musikalisch ausgedrückt, wie er sich einfacher und treffender kaum darstellen läßt.

Noch heute bekannt und vom Volke geliebt und gesungen wird das immer junge „Neujahrslied“ („Des Jahres letzte Stunde“, Voß, $^4/_4$, Es-Dur). Ist es auch nicht eine der besten Kompositionen Schulz', so ist ihr doch der dem Volke liegende Ton eigen und hat sich gerade deshalb bis auf den heutigen Tag frisch erhalten. Nur ist es verfehlt, das Lied als kirchlich und religiös stimmungsvoll zu betrachten und darum in das Gotteshaus zu verpflanzen. Vielmehr gehört es in einen Kreis, der in ernster Heiterkeit den Abschied vom alten Jahre feiert.

An das Ende des zweiten Teiles der „Lieder im Volkston“ sind einige Gesänge aus der volkstümlich gedachten Operette „Clarissa, oder das unbekannte Dienstmädchen“ angeschlossen. Diese acht Melodien sind schon insofern bemerkenswert, als sie infolge ihrer verhältnismäßig frühen Entstehungszeit die ersten Spuren sind, die auf die spezifische Begabung unseres Komponisten für das einfache, volkstümliche Lied hinweisen.

Eine kleine musikalische Erzählung ist das erste Sätzchen: „Hans war des alten Hansens Sohn“ ($^4/_4$, D-Dur); es hält sich völlig im Rahmen des anspruchslosen Textes, ist einfach in der melodischen Erfindung und doch nicht eintönig.

Das „Andantino“ ($^6/_8$, F-Moll) ist der beste der aus Clarissa gebotenen Gesänge; es ist warm empfunden und im Aufbau ähnlich den schon betrachteten Liedern. In einem kurzen einleitenden Vorspiel ist das Hauptmotiv schon enthalten; häufiger, als man es bei Schulz sonst gewohnt ist, tritt die Melodie aus der Grundtonart heraus und erhält dadurch reichhaltigere harmonische Abwechslungen. Bühnenmäßiges Aussehen trägt es dadurch, daß der Komponist, abweichend vom volkstümlichen Lied, ungewohnte Gänge in der Führung der Singstimme nicht verschmäht und in die Melodie Zwischenspiele, wenn auch von geringem Umfange und im Gedankengange des Motivs bleibend, einschiebt.

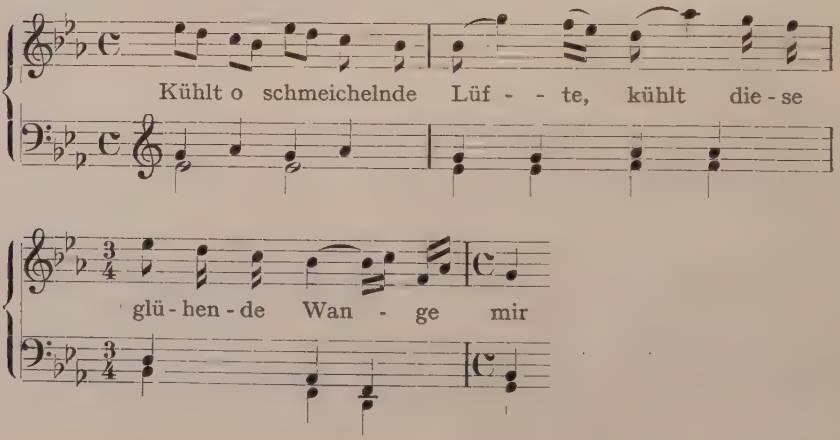
Dem eben besprochenen Liede am nächsten kommt „Gekränkter Liebe Schmerzen“ ($^2/_4$, G-Moll) an Stimmungsgehalt

und melodischer Schönheit. Neben der wehmutsvollen, schwermütigen Weise ist auch hier ein ziemlich häufiges Antreffen von Verzierungen und immerhin schon schwerer treffbaren Intervallen bemerkenswert.

„Lieder im Volkston."

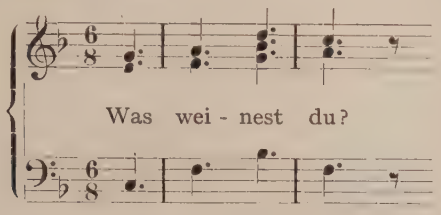
c) Dritter Teil.

Von den beiden zu „Kühlt, o schmeichelnde Lüfte" (Voß, $^4/_4$, Es-Dur, $^2/_4$, Es-Dur) gebotenen Kompositionen ist die erste entschieden vorzuziehen, da sie musikalisch inhaltreicher und harmonisch reizvoller ist als die zweite. Sehr wirkungsvoll ist der Rhythmus zur Ausgestaltung des Liedes herangezogen worden. Der Wechsel von $^4/_4$- nach $^3/_4$-Bewegung im dritten Takte und das sofortige Übergehen in den ursprünglichen Verlauf ($^4/_4$) im vierten Takte ist äußerst originell und bringt eine gute Charakterisierung der Worte „glühende Wange" hervor, die dadurch einen zum Vorhergegangenen kontrastierenden, etwas hastenden Ausdruck erhalten. Interessant ist die Synkopierung im zweiten Takte, die einen ganz eigenartigen Reiz in die Melodie hineinbringt; in agogischer Beziehung ist dieses Lied ganz besonders erwähnenswert und komplizierter, als es sonst Schulz' Art ist.



„Ein Wiegenlied, im Mondschein zu singen" (Claudius, $^6/_8$, F-Dur) ist in dem üblichen, einfachen Stile der Schulzschen

Lieder gearbeitet; feinsinnig getroffen ist der Ausdruck auf den Worten: „Was weinest du?“

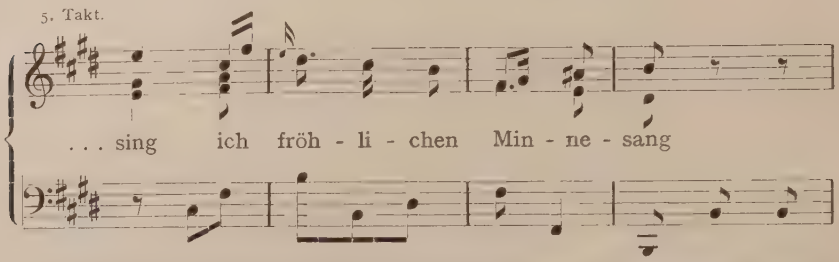


Von auffallender Spärlichkeit ist auch in diesem Liedchen der begleitende Baß; mit einer Ausnahme gibt er immer nur den Grundton der in der Oberstimme vorkommenden Harmonien an; in dem ganzen neuntaktigen Satze nimmt diese Art der Begleitung vier Takte in Anspruch.

Ein drolliges, naives, musikalisches Bildchen ist „Der Kuß“ (Voß, $^{6}/_{16}$, C-Dur), aus dessen Motiv ein schalkhafter Ton herausklingt, der zur Dichtung ausgezeichnet paßt. Interessant ist die Repetition der Figur im 14. Takt in der oberen Oktav, harmonisch sehr wirksam der Septimensprung im 11., resp. 12. Takt.

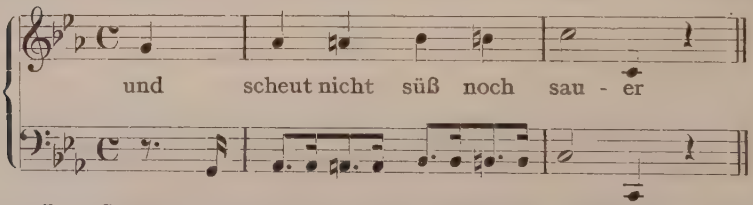
„Der Sämann säet den Samen“ ($^{6}/_{4}$, E-Moll) ist ein wehmutvolles Lied, dessen gedankenvoller Schluß tief in die Empfindung eindringt. Schon die Wahl der Bewegung gibt dem Ganzen einen weihevollen, der Majestät des Todes angepaßten Charakter. Nichts Erkünsteltes, nichts harmonisch Unerwartetes kommt in die musikalische Stimmung hinein, sondern ruhig, in einfacher Bahn verläuft die Melodie.

Ohne Sentimentalität und weichliche Melodik bringt Schulz in den „Erinnerungen“ (Kl. Schmidt, $^{3}/_{8}$, A-Moll), die noch heute verdienen in aller Munde zu sein, den poetischen Gehalt des Gedichtes völlig erschöpfend zum Ausdruck. Charakteristisch und warm empfunden ist der fragend ausklingende Schluß des Liedes, der den melodischen Faden nicht völlig abreißt, vielmehr Raum läßt, sich dem Stimmungszauber noch weiter hinzugeben. Die abwärtsführenden Sekundenschritte mit der in Sexten gehenden unteren Begleitstimme erzielen eine treffliche, den klagenden Ausdruck wiedergebende Wirkung. Zu den zwei letzten Strophen hat der Komponist seinem Satze eine etwas veränderte Fassung gegeben, um ihrem Inhalte gerecht zu werden; das Motiv der ersten Strophen ist jedoch als Grundlage beibehalten.

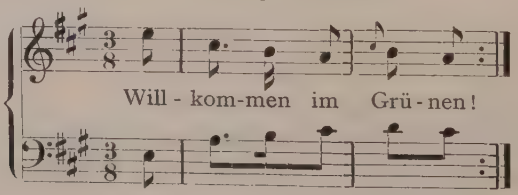
„Minnelied“ (Voß, $^3/_8$, E-Dur) ist ein melodisch reizvolles Stück, an Sangbarkeit jedoch nicht so einfach, wie es sonst bei Schulz der Fall ist. Außerordentlich gefühlvoll ist der Gang im fünften Takt:

Das ganze Liedchen ist so aus dem Innern herausgeschrieben, ohne jeden konventionellen Zug, daß es wert ist, mit unter die besten Sachen Schulz' eingereiht zu werden.

Dasselbe gilt von dem „Frühlingslied“ (Stolberg, $^2/_4$, G-Dur), das sogar in den letzten Takten Versuche einer einfachen, aber charakteristischen Begleitung hat. Eine gute musikalische Gestalt hat das

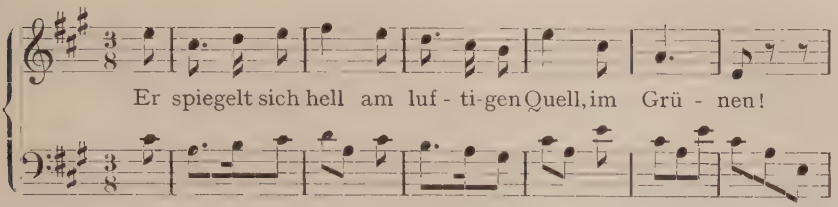
„Lied hinterm Ofen zu singen“ (Claudius, $^4/_4$) erhalten. Der mutwillige, kernige Text ist melodisch glücklich interpretiert, die musikalischen Illustrationen entsprechen ganz dem Inhalte des Gedichts. Besonders sind die chromatischen Gänge auf den Worten „und schaut nicht süß noch sauer“ mit dem humorvollen am Schluß noch angefügten Oktavensprung hervorzuheben:



„Im Grünen“ (Voß, $^3/_8$, A-Dur) hat ein liebliches Kopfmotiv, das den melodischen Willkommengruß, der am Schluß refrainartig wiederkehrt, anmutig darbietet.



Der Fortgang des Liedes ist frisch, einfach und leicht sangbar. Hinzuweisen ist noch nachdrücklich auf den melodischen Ausdruck der Takte 9—14:

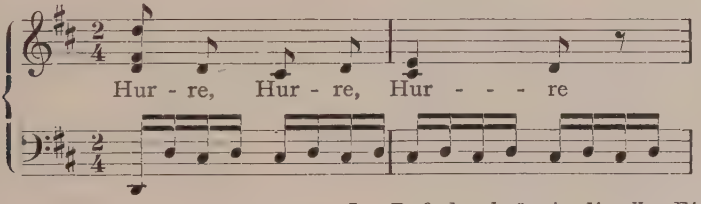


etc. es folgt das obige Schlußmotiv.

„Heureigen" (Voß, $^2/_4$, B-Dur) mit seinem rhythmischen Wechsel im neunten Takte von $^2/_4$- nach $^6/_8$-Bewegung,

„Beim Flachsbrechen" (Voß, $^2/_4$, H-Dur) mit einer schwatzenden Melodie,

„Die Bleicherin" (Voß, $^6/_8$, G-Dur) lassen deutlich die Tendenz des Dichters, sowohl wie des Komponisten erkennen, für die einzelnen Berufe anregende Lieder zu schaffen, bei deren Gesang die Arbeit munter gefördert, zugleich aber auch das Volk künstlerisch gehoben und geadelt werden sollte. Unter die gleiche Rubrik gehört das „Spinnerlied" (Bürger, $^2/_4$, D-Dur) mit seiner anheimelnden, das lustige Schnurren der Spindel nachahmenden Weise. Als nicht ganz gelungen anzusehen ist der Versuch, dieses Schnurren noch ausgeprägter in einer etwas eintönigen Figur zu markieren, die der Melodie teilweise unzuträglich ist und ihre Konturen etwas verwischt.



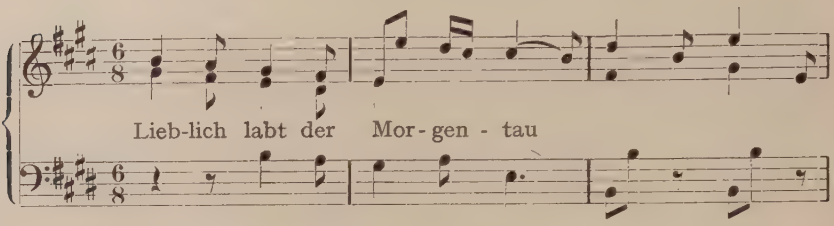
Im Baß durchgängig dieselbe Figur.

Naturschilderungen, musikalisch wiedergegeben, bieten die beiden folgenden Melodien:

„Ich ging in Gedanken" ($^3/_8$, Es-Moll) hat einen weichen, lyrischen Charakter und liegt dem warmen Naturempfinden des Volkes sehr gut. Beachtenswert ist der durch 6 Takte laufende chromatische Gang nach der oberen Oktave der Tonika, eine

ziemlich seltene Erscheinung bei Schulz, wenigstens in so ausgeprägter Form zur Hervorbringung einer wirksamen Steigerung.

„Lieblich labt der Morgentau“ ($^6/_8$, E-Dur) hat ein Kopfmotiv, das besonders erwähnt zu werden verdient:



Der Oktavensprung im zweiten Takte ist sehr passend verwendet.

Ein echtes volkstümliches Lied, vielleicht eins, das am ausgesprochensten dessen Charakteristika hat, ist das

„Abendlied“ (Claudius, $^4/_4$, F-Dur), „Der Mond ist aufgegangen“; es birgt ein natürliches und dabei tiefes Empfinden, wie es nur ein Volkslied in seiner Schlichtheit wiedergeben kann. Die harmonischen Verhältnisse sind die denkbar einfachsten und trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer Ungesuchtheit von erhebender Ausdrucksfähigkeit.

Den Abschluß des dritten Teiles der „Lieder im Volkston“ bildet eine Art Hymnus für zwei Stimmen.

„Der Mensch“ (Claudius, $^4/_4$, F-Dur), dessen Aufbau beim ersten Anblick ungewohnt, bei der sonstigen Setzart Schulz' sogar verblüffend wirkt. Zunächst fehlt es dem ganzen Stück absichtlich an jeder Melodie; es ist nichts anderes als ein rezitierender Gesang, der dem psalmodischen Tone, wie ihn die Bezeichnung der Vortragsweise verlangt, sehr nahe kommt. Die Intervalle dieses rhythmisch-deklamatorischen Gesanges gehen nicht über die Quint hinaus; nach dem Choreinsatz findet sich ein einziges Mal eine Sext. Innerhalb dieser bescheidenen Grenzen entwickelt sich ein eigenartiges musikalisches Bild. Eine beabsichtigte Eintönigkeit, eine dumpfe Feierlichkeit liegt über ihm. Das Ganze macht den Eindruck einer auf den musikalischen Ton gestimmten, dem Sprechton nahekommenden Schilderung des menschlichen Lebenslaufes, trägt also eine Art melodramatischen Charakter. So betrachtet, erzielt das Lied eine

trotz seiner harmonischen Bescheidenheit überraschende Wirkung. Die zweite Stimme (nur die wiederholten Worte am Schluß werden vom Chor gesungen) ist durchweg in untere Terzlage gebracht. Die Begleitung besteht aus wenigen langgehaltenen Akkorden, die eine ähnliche Wirkung hervorbringen wie eine zum Psalm begleitende Harfe.

Noch merkwürdiger wird der Eindruck des ganzen Satzes durch eine mehr äußerliche Eigenheit: es fehlt ihm fast durchgängig die regelrechte Einteilung durch den Taktstrich nach jedem vierten Viertel. Dieses Charakteristikum findet sich bei Schulz noch einige Male wieder, wie in den „Religiösen Oden und Liedern aus den besten deutschen Dichtern“[30]) (z. B. S. 1), für das man verschiedene Erklärungen bringen kann. Einmal ist es möglich, daß der Komponist durch das Hinweglassen des Taktstriches den weniger musikalischen als vielmehr gesprochenen Ton des Liedes kennzeichnen wollte. Eine andere Erklärung könnte man darin finden, daß er den Sinn der einzelnen zusammengehörigen Verszeilen nicht durch Taktstriche aus deklamatorischen Gründen zerreißen wollte, da bei der dem Volke naheliegenden Art des Lesens von Taktstrich zu Taktstrich der poetische Gehalt durch sinnwidriges Vortragen geschmälert worden wäre. Zu verweisen ist nur auf das über die „Sternbetrachtungen“ Gesagte; auch „Der Mensch“ wird für Schulz eine von den Dichtungen gewesen sein, bei denen er sich „über die gewöhnliche Musiksprache hinaussetzen und der Taktfessel entledigen mußte“.

Lesenswert ist am Schlusse unserer Betrachtungen über die „Lieder im Volkston“ ein Brief von J. H. Voß an Schulz[31]), in dem einige der auch hier behandelten Lieder gewürdigt werden. Datiert ist das Schreiben:

„Eutin, 22. Mai 1783.

. . . Aber wie soll ich Ihnen für Ihre herrliche Liedersammlung danken? Sie ist nach meiner Empfindung schlechterdings die erste: wahr, treffend und in die innersten Tiefen des Herzens

---

[30]) Hamburg 1786. 1. Aufl.

[31]) Briefe von J. H. Voß nebst erläuternden Beilagen herausgegeben von Abrah. Voß. II. Bd., p. 166ff. Der erste Teil des zitierten Briefes behandelt häusliche Verhältnisse des Dichters und ist als für uns belanglos weggelassen worden.

bald sich einschmeichelnd mit süßer Zärtlichkeit, bald mit der vollen Kraft hinreißender Leidenschaft einstürmend. Auch spiele ich fast nichts mehr als Ihren Gesang. Sonst weiß ich immer, ich höre diese und jene Musik, nach diesem oder jenem Gusto, aber hier höre ich schlechtweg Musik: rein und unverfälscht, wie in dem goldnen Zeitalter, da Apollos Saitenspiel unter den Hirten erklang. Gleich das erste — welch ein kindliches — Lallen, möchte ich fast sagen, am Gängelband der freundlichen Mutter! ‚Euch Ihr Schönen' spiele ich, wie ich's gewohnt, vielleicht weil ich's schon gewohnt war. ‚Willst Du frei' — wer stimmt nicht gleich ein mit frohen, teilnehmenden Tönen in den herzlichen, altväterlichen Murkigesang! ‚Arete' wie simpel! Wäre es doch, das Lied, nur weniger scheinbar! ‚Schön Sußchen' gar lieblich. ‚Herr Bacchus' — der letzte Satz hat etwas, das mir nicht gefällt!

Mein ‚Mailied' hat sehr gewonnen. ‚Des Lebens Tag' mein Trost, wenn ich traurig bin. ‚Der Anger': ich wünschte, Sie hätten solche Lieder gar nicht komponiert. ‚Das arme Sußchen': ich habe es mit Tränen gespielt und gesungen; tiefer rührte Pergolesi nicht. ‚Kaiser Joseph' ein Lied für jeden! Und die komisch ernsthafte Klage des armen Lachers! Und das mönchische Zechlied, mit dem Übergang von g zu a in dem zweiten Absatz, und dem wilden Geräusch, das die Ankunft der Engelchöre ankündigt! Bürgers Übersetzung stellt mehr einen akademischen Tumultuanten als lustigen Klosterbruder dar. Die ‚Einladung' ganz Schäferton. ‚Abendbesuch': ‚ach Liebchen, sieh', ich komme!' Wer das nicht fühlt, dem klappe ich das Buch zu und spiele ein Tanzmenuett. ‚Tischlied' vortrefflich. ‚Bändchen.' Sie sollten es hören, wie andächtig Stolbergs Agnes und meine Ernestine es singen, und ich das Leier-G aushalte, und wie alle Augenblicke eine Sängerin leise sagt: wie schön! ‚Lyda' aus dem Herzen gesungen. Und das schalkhafte Mädellied. Der ‚Trost für mancherlei Tränen' war auch mein Trost, als mein Fritz gestorben war. Das sind Töne, die jedem ans Herz gehen, wenn er Ohren zu hören und ein Herz zu fühlen hat. ‚Ein Ritter ritt' — ist auch eins meiner Lieblinge; aber nur Agnes singt es, wie ich's hören mag. Die ‚Serenate' allein würde Sie unsterblich machen. Ich hätte lieber gesehen, daß auf das Komische: ‚ist purer,

guter Schneiderscherz — Schere Spur': nicht gleich der ernsthafte Choral angefangen hätte, besonders da der Inhalt so ernsthaft eben nicht ist. Wäre es möglich gewesen, daß der Ton allmählich ins Ernste übergegangen und bei den Worten ‚und wir, wir sitzen hier' — Choral geworden wäre? Aber Claudius hat's so verlangt, und ich habe vielleicht unrecht. — ‚Warum bin ich allein vergessen?' Die Stelle ist unbeschreiblich schön. ‚Gegenliebe' ist eins von den wenigen, die mir in jeder anderen Sammlung vielleicht vorzüglich gefallen hätten, hier aber weniger gefallen. Aber das ‚Lied eines Unglücklichen' (v. Stolberg) ist so vortrefflich, daß ich's für das schönste der ganzen Sammlung halte. Mehr solche, lieber Sänger! ‚Die Elemente.' Ich habe noch nie das Stück aussingen können. Das macht wohl der Lehrton. ‚Ahi, Herr Mai': sehr süß. Die Melodie des ‚Sorgenfrei' ist schön; aber das Gedicht hat mir, ich weiß nicht, welche frivole Leichtigkeit. Ich mag auch hüpfen, aber ich muß wissen, warum. Bloß der Gedanke, daß andere Narren sind, begeistert mich nicht. ‚Robert' — ein so würdiges Gegenstück zur Melodie, wie Bürgers Worte zum Liede. ‚Apoll und Dafne.' Wie ist's möglich, daß so wenig kunstlos hingeworfene Noten (wie es scheint) mich immer zum da capo auffordern? Der ernsthaft gerührte Ton des folgenden Liedes, und der unwillige Gesang meines ‚Milchmädchens', und die Klage, daß Anselmuccio noch immer nicht da ist (Jetzt hat ihn Rebekka endlich geboren!) und die Lustigkeit über das Töchterlein, und ‚dat dütsche Ding öwer de Stadtlüde': alle, alle sind vortrefflich. Und nun die lieben Theaterstücke: Das erste singt nur Agnes, aber so oft sie hier kömmt; mir ist es zu hoch. Das zweite habe ich womöglich noch lieber ‚Hans der Narr', so liebe ich das Drollichte auch. Das folgende ist simpler Gesang, nur die Worte ziehen nicht an. Dann die beiden herzlichen Klagen! Und mein Leibstück: ‚Die Gründe!' Und das Schäferlied! Die folgende Melodie ist wieder zu schön für den Text. Aber ‚Mit Pfeilen und Bogen' ist so herrlich, daß ich sogar meine beiden Jungen damit artig machen kann, wenn ich's ihnen vorzuspielen verspreche. Dann stehn sie und gehorchen und singen es nach, wenn sie allein sind. — O machen Sie, Lieber daß wir bald eine neue Sammlung bekommen. Sie sind der

wahre Volkssänger. Aber weil Sie es sind, so bitte ich Sie, komponieren Sie ja nichts, was nicht auch ohne Ihren Gesang hörbar ist, und auch das Hörbare mit Auswahl. Ihre Töne hat Ihnen Apoll zu edlen Zwecken gegeben, und Sie werden's bei ihm zu verantworten haben, wenn Sie auch nur einige verschwenden.“[32])

---

[32]) Diese Besprechung bezieht sich auf die 1. Auflage der „Lieder im Volkston“ aus dem Jahre 1782.

Drittes Kapitel.

„Gesänge am Klavier“ (1779).

Die hier zu behandelnden Lieder finden sich mit nur wenigen Ausnahmen im zweiten Teile der „Lieder im Volkston“ wieder. Es empfahl sich indessen nicht, sie in deren Reihe zu besprechen, sondern gesondert. Zeitlich liegen die „Gesänge am Klavier“ zwar vor der Herausgabe der „Lieder im Volkston“; doch haben sie sicher nicht gleich den einschlagenden Erfolg gehabt, den diese aufzuweisen hatten, schon deshalb nicht, weil sie nicht das Ergebnis eines so klar und tendenziös aufgestellten Programms, volkstümlich zu schreiben waren, obwohl sie ganz denselben Charakter tragen, wie alle Schulzschen Lieder. Da die einzelnen Nummern in den „Gesängen am Klavier“ ihre Originalgestalt hier und nicht in den „Liedern im Volkston“ haben, so war es zweckmäßiger, bei Vergleichen von diesen auszugehen und Veränderungen, wie sie die „Lieder im Volkston“ aufweisen, von ihnen aus zu betrachten.

An der Spitze dieses Kapitels stehe ein Brief von Voß datiert:[33])

„Otterdorf, 10. April 1780.

Ich bin Ihnen doppelten Dank schuldig für das Geschenk Ihrer Liedermelodien als einen Beweis Ihrer Gewogenheit und

---

[33]) A. a. O. p. 157, 158. Der Herausgeber dieser Briefsammlung, Abraham Voß, war der fünfte Sohn J. H. Voß' und Patensohn von J. Abr. P. Schulz, nach dem er seinen Vornamen erhielt. Wie eng das patriarchalische Verhältnis beider war, geht daraus hervor, daß Schulz seinem Patensohn testamentarisch 200 Taler dänisch Kurant vermachte. Vgl. Herbst, J. H. Voß, II.$_1$ Bd., p. 312 Anm., ibid. p. 48 ff. Dazu auch Briefe von Voß II. p. 176.

für die vielen angenehmen Stunden, die Sie mir unter diesem trüben Himmel am Klavier gemacht haben. Sie wissen das Herz in jeder Laune zu befriedigen, und solche Gesellschaft ist mir hier vorzüglich schätzbar. Ich mache keine Ansprüche auf Kennerschaft, und mein bloß natürliches Gefühl kann ich Ihnen, denke ich, ohne Schein der Schmeichelei entdecken. Denn ich selbst ziehe oft bei meinen Versen die Urteile derer zu Rate, die nichts von den Regeln verstehen.

Recht innig rührt mich der schöne Gesang: ‚Ich danke Gott' und Höltys ‚Grablied' mit seinem Glockengeläute, dem Gemälde einer Nebenidee, das, wenn irgendwo, hier natürlich ist, das ‚Regenduett' und ‚Phidile' und das Graunische ‚Primavera' und das Altfranzösische (wie ich mir Lullis Gesang vorstelle) die ‚Complainte'.

Ich weiß nicht, wie man in der Musik etwas altmodisch finden kann! in der Poesie und Malerei fragt man nur: ist's schön? Und was es vor 3000 Jahren war, ist's noch. — Und dann Klopstocks ‚Schlachtgesang', Bürgers ‚Trautel', wie ganz der Ton des Dichters, und die lustige Melodie meines ‚Reigens', und die hüpfenden Töne der ‚Romanze', die leider mit Konsonanten überladen manchmal in den Bach plumpt, indes der schöne Schmetterling des Gesangs davonfliegt und das ‚Heida lustig' und die ‚Laube' u. u. u., denn ich müßte ja alle nennen.

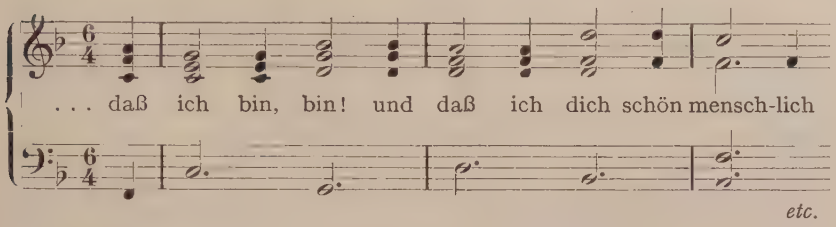
Sie werden mir den Wunsch nicht übelnehmen, für den künftigen Musenalmanach auch eine Melodie von Ihnen zu haben; aber Sie sollen mir auch die kleine Eitelkeit verzeihen, daß ich Ihnen gerade ein Lied von mir selbst schicke. Dürfte ich zu dieser Bitte noch eine andere hinzufügen, so wäre es die: Ihren Genius bald zu fragen, ob das Lied sangbar sei, und mir die Antwort bald zu melden."[34])

---

[34]) Dieser Brief ist auch insofern wichtig, als er den Anfang der Gemeinschaft von Ideen und gegenseitiger Anregung bildet. Vgl. Briefe von Voß, II. Bd., p. 183, 184. Wie die beiden zitierten Schreiben zeigen, bewegt sich der Verkehr zwischen Schulz und Voß in noch konventionellen Formen. Nach einem Aufenthalt Schulz' in Eutin, der zwischen August und Oktober 1791 lag und eine weit größere Annäherung beider anbahnte, die sich zur engen Freundschaft gestaltete, findet sich in den Briefen ein weit intimerer Ton, der sich schon in der Anrede mit „du" äußert. Vgl.

Zur Besprechung der Lieder selbst sollen wieder nur die wichtigsten herausgegriffen werden.

„Täglich zu singen“ (Claudius, $^6/_4$, F-Dur) ist harmonisch einfach aufgebaut; nur selten findet sich ein Wechsel in der Harmonie, und wenn er anzutreffen ist, so liegt er im Bereiche einer verwandten Tonart. Interessant und zum Wortsinn ausgezeichnet passend ist die Reminiszenz im sechsten bis neunten Takt:

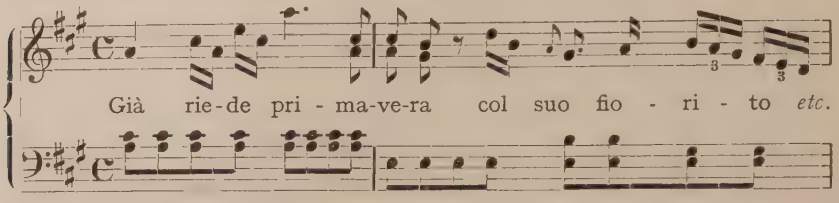


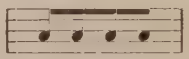
Die Begleitung ist einfach gesetzt, ähnlich wie in den „Liedern im Volkston“ und aus gleichen Gründen, wie sie schon dort erörtert wurden. In den meisten Fällen gibt sie nur die Tonika der jeweiligen Harmonie an und ist also auch hier lediglich eine Stütze und keine kunstvolle Konstruktion.

„La Primavera“ (Metastasio, $^4/_4$, A-Dur), das eigentlich mehr nach seiner Quantität als Qualität erwähnenswert ist, weicht, genau betrachtet, ganz auffallend von den sonstigen Liedern Schulz' ab. Sein Charakter trägt nicht den Stempel der Volkstümlichkeit; daran ist einmal schon die Länge, innere wie äußere, des Ganzen schuld; weiterhin aber entbehrt auch die Melodie jenes undefinierbaren Reizes, der sie zum volkstümlichen Liede erheben würde. Das Kopfmotiv des schon mehr instrumental gedachten Gesanges ist nicht so glücklich in seiner Erfindung, wie man es bei Schulz gewöhnt ist; da es im Verlauf der ganzen Melodie den Grundpfeiler bildet, auf dem sich der

---

Briefe von Voß, II. Bd., p. 187. Wie innig das Verhältnis beider Männer gewesen sein muß, geht aus einer „Kurzen Nachricht“ in der „Allg. Musik-Zeitung“ (Febr. 1801) hervor: „Unter den hinterlassenen Papieren des würdigen J. A. P. Schulz befindet sich auch eine ziemliche Anzahl dänischer Lieder mit vortrefflichen Melodien. Der Dichter Voß, Schulzens vieljähriger Freund, übersetzt diese und wird sie zum Vorteil der einzigen hinterlassenen Tochter des Komponisten herausgeben.“

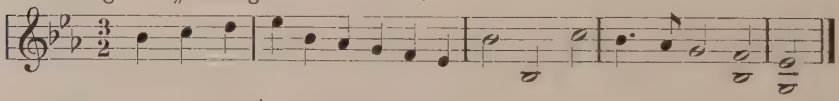
ganze Satz aufbaut, so ist es nicht verwunderlich, daß dieser nicht zu den bedeutendsten unseres Komponisten zählt.

Das angegebene Motiv kommt im Liede zum Teil in wenig veränderter Gestalt (nach unten verschoben), zum Teil völlig mit dem obigen übereinstimmend ungefähr zwölfmal vor und ermüdet durch seine fortwährende Wiederkehr. Die Begleitung macht den Eindruck durch die eintönige Figur



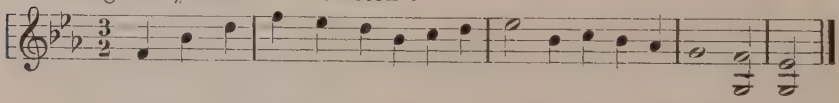
nicht lebendiger. Die Mittelstimme bewegt sich fast durchweg in Terzlage in ähnlicher Weise wie bei den volkstümlichen Liedern Schulz'.

„Rheinweinlied" (Claudius, $^3/_2$, Es-Dur) ist frisch in der rhythmischen Gestaltung, in der Fassung der „Lieder im Volkston" der Melodie nach nicht ganz dem Charakter eines Trinklieds entsprechend. Die ursprüngliche Lesart in den „Gesängen am Klavier" ist weit glücklicher, schon deshalb, weil die melodische Entwicklung des Liedes reicher an Farben ist, man vergleiche nur Takt 5 bis 7:

Fassung der „Gesänge am Klavier".



Fassung der „Lieder im Volkston".



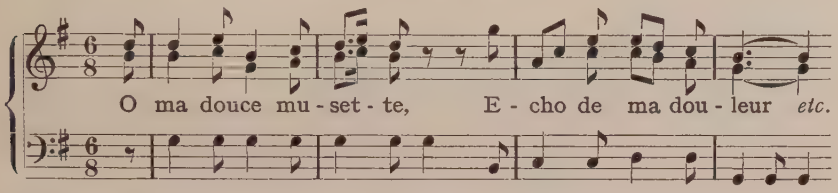
Die begleitende Baßstimme bringt, um $1^1/_2$ Takt verschoben, dasselbe Thema wie die führende Stimme. In der Fassung der „Lieder im Volkston" ist diese ganz wirksame Satzweise des Basses aufgegeben, d. h. das Kopfmotiv wird zwar beibehalten,

die Weiterführung der Begleitmelodie im Sinne desselben aber unterlassen.

Dasselbe Gedicht „auf eine andere Art", in die „Lieder im Volkston" unverändert aufgenommen, ist die beste der beiden Kompositionen; sie stellt das gelungenste Trinklied Schulz' dar und steht den anderen durch gut getroffene melodische Zeichnung und Charakteristik voran.[35])

Ein echt volkstümliches Lied, das sich ohne wesentliche Änderung in den „Liedern im Volkston" wiederfindet, ist

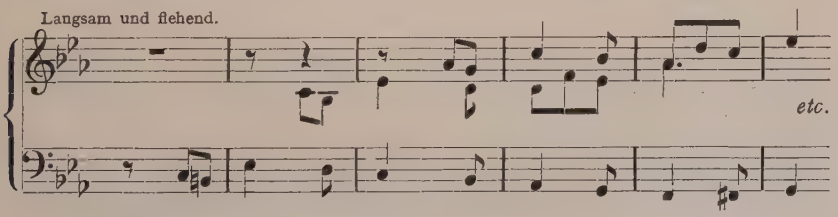
„Collette" (Berquin, $^6/_8$, G-Dur). Es ist nach den gleichen Prinzipien, wie wir sie schon bei der Besprechung der „Lieder im Volkston" kennen gelernt haben, geschaffen. Das Kopfmotiv ist einfach und von lieblicher Melodik:



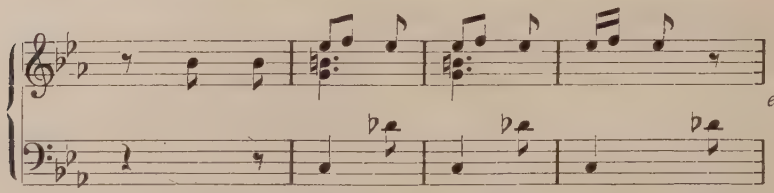
Trotz seiner französischen Unterlage ist das Lied von schlichtdeutscher Art.

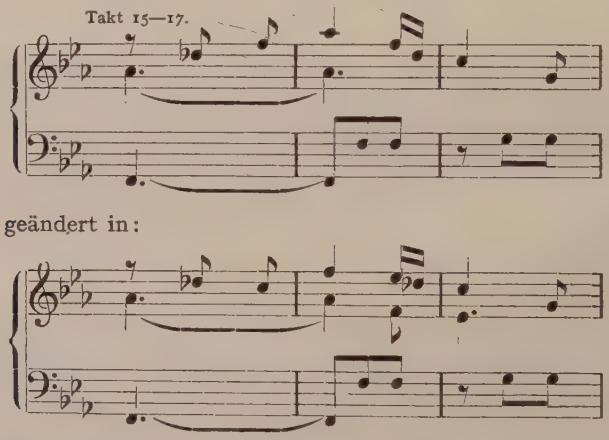
Ein anziehendes Stück ist

„Ein Lied um Regen" (Claudius, $^3/_8$, C-Moll) für zwei Stimmen gesetzt; es ist mit zu den besten Sachen von Schulz zu rechnen und birgt einen Strauß schöner melodischer Motive. Der bittende Ausdruck, der über dem Liede liegt, setzt sofort zu Beginn mit dem Kopfmotiv ein, das in allen Stimmen durch eine rhythmisch und melodisch prägnante Figur repetiert wird, wirkungsvoll ein.



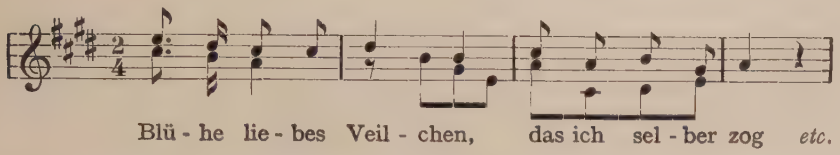
[35]) Andrés Komposition desselben Gedichts hat vor der Schulzschen bedeutende Vorzüge. Vgl. „Musikalischer Blumenstrauß für 1776". Dazu auch: Friedländer, a. a. O. $I._1$ p. 216, $I._2$ p. 165.

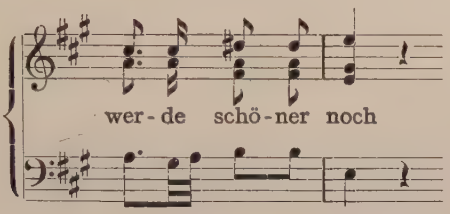
Die Führung der einzelnen Stimmen ist sehr interessant und geschickt; die harmonischen Verhältnisse gehen öfters über die üblichen engen Grenzen hinaus und zeigen viele die Stimmung des Liedes hebende Reize. Wie ausdrucksvoll immer wieder das Flehende zum Durchbruch kommt, läßt ein an mehreren Stellen wiederkehrendes, eindringliches Sätzchen erkennen:

Die Veränderungen, welche dies Duett in den „Liedern im Volkston“ erfahren hat, sind nicht zahlreich und zum Teil der Stimmung des Gedichtes entsprechender als in der ursprünglichen Fassung. Die wesentlichste Änderung, die der Lesart in den „Liedern im Volkston“ sehr zugute kommt, ist die folgende:



„Der Knabe an ein Veilchen“ (Overbeck, $^2/_4$, A-Dur) reiht sich den Liedern ein, die, immer und immer wieder gesungen, an Schönheit nur gewinnen. Der Duft der Melodik erinnert an die erhabensten Schätze unserer Volksliedliteratur. Keine Note ist an dem Liede wirkungslos; nur eine anders gesetzt, und der Zauber dieser musikalischen Poesie verliert. Gerade diese Komposition ist eine von denen, die empfunden werden müssen. So anspruchslos sie auch im Bau ist, so selbstverständlich alles

darin scheint, welch eine „verborgene Kunst“ ist doch in ihr zu fühlen! Fesselnd ist das Eingangsthema:

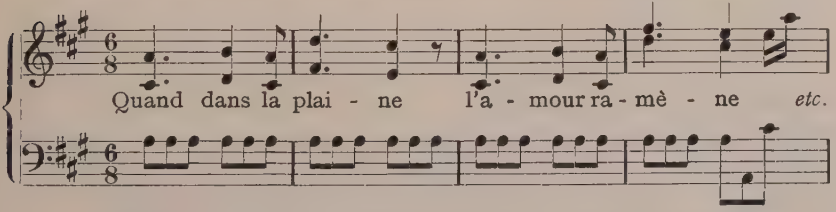


Einfach und ungezwungen geht die Führung zur Dominante vor sich, zugleich eine melodisch reizvolle Wirkung in sich bergend:

Auffallend ist die stetige Wiederkehr der Figur , die der Melodie etwas Kindliches und Naives verleiht.

Die „Lieder im Volkston“ enthalten die Komposition in Originalgestalt.

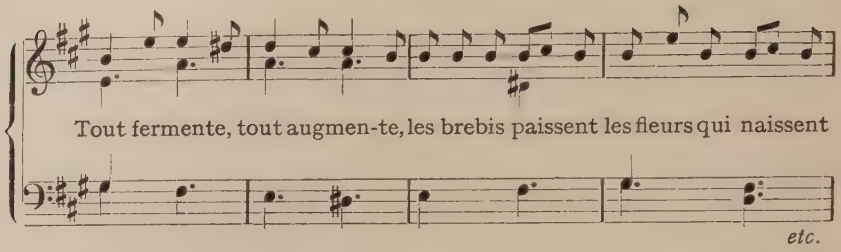
„Ariette de Rosine dans le Barbier de Seville“ (Beaumarchais, $^{6}/_{8}$, A-Dur) läßt uns angesichts des Melodienreichtums, den schon die eine Arie aufweist, nur bedauern, daß nicht eine vollständige Oper über den Stoff von Beaumarchais aus Schulz' Händen vorliegt. Wenn man von ihr auf die vermutliche Gestaltung des ganzen Stücks schließen darf, so muß man sagen, daß es in der Musik, wenigstens dem Inhalte nach, nicht französisch gedacht gewesen wäre.

Deutschen Charakter zeigt gleich das Eingangsmotiv:



Der Mittelsatz, der das gleiche Motiv in sich verarbeitet, ist in Dacapo-Form gehalten; er weist einen besonders reichen

Schatz an harmonisch feinsinnigen Stellen auf. Als wirksamstes Beispiel diene das folgende:



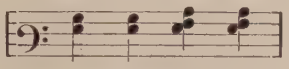
Sehr reizvoll ist das Eingangsmotiv des dritten Teiles der Ariette mit seinem sanften Charakter, der durch den Gang nach Cis-Dur noch erhöht wird. Das kurze Adagio-Sätzchen ist offenbar als gute Kontrastwirkung zu dem folgenden tempo primo, das das Kopfmotiv des ersten Teiles wieder aufnimmt, gedacht. Die Begleitung ist völlig im Sinne der übrigen Lieder Schulz' gesetzt. Kein Figurenwerk, kein die Oberstimme beeinträchtigender kunstvoller Aufbau, nur harmonische Stützen bilden ihren Inhalt. Die ganze Arie bestätigt in vollem Umfange die große Begabung unseres Komponisten für blühende, naive Melodik. Die „Lieder im Volkston" bieten das Lied nach G-Dur transponiert, sonst aber im wesentlichen unverändert.

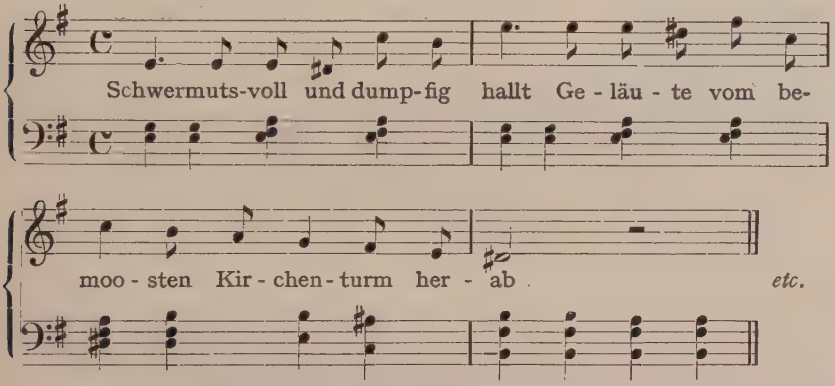
„Winterlied" (Bürger, $^{6}/_{8}$, G-Dur) ist wieder ein Volksliedchen, das ganz der Art Schulz' entspricht. Einfach im Satz, flüssig in der Melodie und ohne irgendwelches entbehrliche Beiwerk. Dasselbe gilt von dem innigen „Schön sind die Rosen und Jasmin" (Weiße, $^{2}/_{4}$, A-Dur), dessen zu Herzen gehender Inhalt und feine melodische Gliederung es zu einem der edelsten Gesänge der Schulzschen Kunst macht. Beide Lieder sind unverändert in die „Lieder im Volkston" aufgenommen worden.

„Die Seligkeit der Liebenden" (Hölty, $^{4}/_{4}$, E-Dur) ist rhythmisch gut durchgearbeitet und der Dichtung warm nachempfunden. Der melodische Inhalt ist reich an wirksamen Harmonien. Die wenigen Veränderungen, die das Lied in den „Liedern im Volkston" erfahren hat, sind ohne großen Belang.

Das charakteristischste Lied der ganzen Sammlung ist die „Elegie auf ein Landmädchen" (Hölty, $^{4}/_{4}$, E-Moll); charakte-

ristisch sowohl in melodischer Hinsicht als auch in der Gestaltung der Begleitung. Die durchgängig verwendete Figur

gibt dem Ganzen eine beabsichtigte eintönige Färbung, die noch erhöht wird durch die Imitation dumpfen Glockengeläutes:

Das schwermütige Lied ist völlig nach den schon bei den „Liedern im Volkston“ (die es auch unverändert enthalten) betrachteten Gesichtspunkten aufgebaut. Nach der Wiederaufnahme des Kopfmotivs



findet die Hinführung zur Dominante, und zwar in einer harmonisch sehr reizvollen Art, ungezwungen und ohne Künstelei statt. Interessant und auffällig an diesem Liede ist, daß es Vor- und Nachspiel hat, die nicht, wie schon beobachtet, lediglich eine Vorausschickung, resp. Repetition des Kopfmotivs enthalten, sondern um der Charakterisierung willen und aus tonmalerischen Gründen eingeführt sind. Das Vorspiel enthält in zwei Takten das oben schon angeführte Glockenmotiv, das Nachspiel dasselbe in etwas erweiterter Form.

Nicht besprochen, aber ebenfalls in den „Gesängen am Klavier“ enthalten sind noch die folgenden Lieder:

„Phidile“ (Claudius, $^6/_8$, B-Dur).

„Phidile, als sie nach der Kopulation ins Kämmerlein gegangen war“ (Claudius, $^6/_8$, Es-Dur).

„Trautel“ (Bürger, $^4/_4$, B-Dur).
„Heinrich der Vogler“ (Klopstock, $^4/_4$, C-Dur).
„Vaterlandslied für ein deutsches Mädchen“[36]) (Klopstock, $^2/_4$, F-Dur).
„Die Laube“ (Voß, $^3/_4$, Es-Dur).
„Complainte“ (Sauvigny, $^4/_4$, A-Moll).
„Reigen“ (Voß, $^4/_4$, D-Dur).
„Hans“ (Burmann, $^2/_4$, C-Dur).
„Des alten lahmen Invaliden Görgel sein Neujahrswunsch“ ($^4/_4$, B-Dur).
„L'Estate“ ($^4/_4$, F-Dur).
„Een Veerlanderstückchen“ ($^4/_4$, G-Dur).

Zum größten Teil sind sie ohne bemerkenswerte Veränderungen in die „Lieder im Volkston“ übernommen worden.

---

[36]) Dieses Lied ist zum Vergleiche mit dem Stolbergschen schon herangezogen und behandelt worden worden. Die „L. i. V.“ enthalten es ohne Änderung.

Viertes Kapitel.

Lieder in nicht gesonderten Sammlungen.

Es handelt sich hier namentlich um Beiträge für Almanache, Sammlungen von Liedern verschiedener Autoren usw. Qualitativ am ausgiebigsten ist der Bestand an Liederbeilagen aus Schulz' Feder in dem „Voßschen Musenalmanach", die sich zum großen Teil auch in den „Liedern im Volkston", 2. Aufl., wiederfinden.

Voßscher Musenalmanach:

1781: „Beschattet von der Pappelweide" ($^6/_8$, F-Dur).
„Euch ihr Schönen" ($^2/_4$, A-Dur).
1782: „Seht den Himmel, wie heiter" ($^6/_8$, G-Dur).
„Des Lebens Tag ist schwer" ($^4/_4$, C-Dur).
1783: „Sagt, wo sind die Veilchen hin" ($^2/_4$, F-Dur).
„Das Frühjahr ist gekommen" ($^3/_8$, A-Moll).
„Freund, ich achte nicht des Mahles" ($^4/_4$, D-Dur).
1784: Vakat.
1785: „Wohl, wohl dem Manne" ($^1/_4$, G-Dur).
„Lieblicher Knabe, ich wiege dich" ($^3/_8$, G-Dur).
1786: „Trallera Dideldum ($^3/_8$, G-Dur).
„Des Mannes Herz erfreut der Wein" ($^4/_4$, C-Dur).
1787: „Schlaf' süß und hold" ($^6/_8$, F-Moll).
„Ich kenn' ein Vöglein" ($^2/_4$, E-Dur).
„Du läufst dem Glücke nach" ($^2/_4$, C-Dur).
„Die Liebe nicht, auch nicht der Wein" ($^4/_4$, A-Dur).
1788: „Wir trinken kühl umschattet" ($^4/_4$, F-Dur).
„Der Kuckuck trauerte" ($^2/_4$, A-Moll).
„Dädalos hob sich auf wächsernem Fittich" ($^3/_8$, E-Dur).
„Willkommen im Grünen" ($^3/_8$, A-Dur).

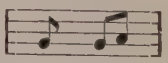
1789: „Friert der Pol mit kaltem Schimmer“ ($^4/_4$, D-Dur).
„Klipp und klapp: drescht auf und ab“ ($^2/_4$, G-Dur).
„Süßes Kind, unaufgeblühet“ ($^4/_4$, Es-Dur).
„Ich armes Mädchen“ ($^6/_8$, D-Moll).
„Schlummre, Bübchen“ ($^3/_8$, Es-Dur).
1790: „Von neuem seh'n wir“ ($^4/_4$, F-Dur).
„Tanzt Paar und Paar“ ($^4/_4$, G-Dur).
„Ach, wenn sich doch alles vergessen so ließ“ ($^3/_8$, B-Moll),
„Das Mägdlein braun“ (2 Melodien, $^4/_4$, C-Dur; $^6/_8$, C-Dur).
„O der schöne Maienmond“ ($^6/_8$, E-Dur).
1791: „Ich bin die Schäferin Hannchen“ ($^6/_8$, C-Dur).
„Horch, der Küster leiert“ ($^2/_4$, A-Dur).
„Es freit ein alter Junggesell“ ($^2/_4$, D-Dur).
1792: „Ich saß und spann“ ($^3/_8$, G-Dur).
„Füllt an die Gläser“ ($^6/_4$, B-Dur).
1793: „Hier tönten sonst frühe beim Melken“ ($^3/_8$, A-Moll).
„Herr Wirt, die Gläser vollgeschenkt“ ($^6/_8$, E-Dur).
„Von Oberon im Feenland“ ($^6/_8$, D-Dur).
1794: „Am warmen Juniabend“ ($^6/_8$, F-Dur).
„Auf grüner, grüner Heide“ ($^6/_8$, C-Dur).
1795: „Schlaf', Kindlein, schlaf' sanft“ ($^6/_8$, Es-Dur).
1796: Vakat.
1797: „Dass nie ein Land“ ($^4/_4$, F-Dur).

Poetische Blumenlese 1802.
(Göttingen.)

„Das Leben schalt ein blöder Mann“ ($^4/_4$, F-Dur).
„Im Vaterhaus ist froh mein Sinn“ ($^2/_4$, G-Dur).
„Ihr schwärmt zum Lichte“ ($^6/_8$, D-Dur).
„Frische Flur, du reiner Himmel“ ($^4/_4$, F-Dur).
„Lieb' Töchterlein, was lachst du noch?“ ($^2/_4$, F-Dur).

Wie diese Aufstellung zeigt, finden sich neben manchen bekannten und schon behandelten Liedern zahlreiche musikalisch vorzügliche, die uns noch nicht begegnet sind, und von denen nur einige wenige herausgegriffen werden sollen.

„Horch, der Küster leiert“ (Voß, $^2/_4$, A-Dur), mit seiner durchgängig wiederkehrenden Figur



und der das Tönen einer Glocke nachahmenden Begleitung ist ein idyllisches ländliches Stückchen.

„Ich saß und spann vor meiner Tür“ (Voß, $^4/_4$, G-Dur) enthält eine blühende Melodik und abwechslungsreiche Harmonien. Einen sinnenden Ausdruck birgt die am Schlusse vor dem letzten „und spann“ eingeführte Achtelpause.

An Brahmssche Lyrik erinnert: „Schlaf', Kindlein, schlaf' sanft und süß“ (Brun, $^6/_8$, Es-Dur).

Dieses Lied ist eine der lieblichsten Kompositionen, die Schulz geschaffen hat, und infolge seiner Gefühlsinnigkeit geeignet, noch heute ein Liebling des Volkes zu sein.

Da die bisher genannten Sammlungen schwer zugänglich sind, seien im folgenden noch mehrere verbreitetere Werke angeführt, die zahlreiche und die besten seiner Kompositionen aufgenommen haben, um ein Nachschlagen, das sich sicher lohnt, zu ermöglichen.

Mildheimsches Liederbuch,[37]) (8. Aufl. 1837) enthält 61 Lieder, die zum größten Teil den „Liedern im Volkston entnommen sind, und beweist die große Beliebtheit der Schulzschen Sammlung.

„Süße, heilige Natur“ p. 1.
„Milder Regen komm' und tränke“ p. 8.
„Horch, hohe Dinge lehr' ich dich“ p. 20.
„Bald durch enge Felsenklausen“ p. 26.
„Wenn hier nun kahler Boden wär'“ p. 39.
„Mädchen, nehmt die Eimer schnell“ p. 42.
„Willst du frei und lustig geh'n“ p. 45.
„Gesund und frohen Mutes“ p. 59.
„Willkommen, lieber, schöner Mai“ p. 69.
„Willkommen im Grünen“ p. 70.
„O der schöne Maienmond“ p. 72.
„Seht den Himmel, wie heiter“ p. 73.
„Es war ein Schäfer und Schäferin“ p. 74.
„Der Vater hat mit kalter Hand“ p. 81.
„Groß ist der Herr“ p. 88.
„Ich danke Gott und freue mich“ p. 89.
„O Sonne, Königin der Welt“ p. 97.

---

[37]) 1. Aufl. 1799.

„Hans war des alten Hansen Sohn“ p. 116.
„Ein alter Narr“ p. 117.
„Gold und Silber wünscht' ich mir“ p. 118.
„Heida lustig, ich bin Hans“ p. 125.
„Warum sind der Tränen“ p. 126.
„Seht mir doch mein schönes Kind“ p. 140.
„Ich sah so frei und wonnereich“ p. 177.
„Schön Sußchen kannt' ich“ p. 180.
„Beschattet von der Pappelweid'“ p. 181.
„Der Sternlein Heer am Himmel“ p. 181.
„Das Mägdlein braun“ p. 186.
„Blühe, liebes Veilchen“ p. 188.
„Mein Trautel hält mich“ p. 190.
„O was in tausend Liebespracht“ p. 191.
„Ach könnt' ich Molly kaufen“ p. 192.
„Hast du nicht Liebe zugemessen“ p. 192.
„Dir folgen meine Tränen“ p. 199.
„Ein Ritter zog wohl in den Krieg“ p. 203.
„Das ganze Dorf lad' ich mir ein“ p. 212.
„Lieblich strahlt der Abendtau“ p. 220.
„Im Hut der Freiheit“ p. 221.
„Sagt, wo sind die Veilchen hin?“ p. 233.
„Freund, ich achte nicht des Mahles“ p. 239.
„Ich will einst bei Ja und Nein“ p. 256.
„Brüder, nützt die frohe Stunde“ p. 257.
„Bekränzt mit Laub“ p. 265.
„Es gibt der Plätzchen überall“ p. 272.
„Sagt mir an, was schmunzelt ihr“ p. 279.
„Des Jahres letzte Stunde“ p. 282.
„Jahr so reich an manchen Freuden“ p. 283.
„Dir holder Jahres-Erstling“ p. 284.
„Ach Gottes Segen über dir“ p. 285.
„Dem Kindlein, das geboren ward“ p. 287.
„Ist gar ein holder Knabe“ p. 288.
„Es ist ein Mädel“ p. 289.
„Der Landmann hat viel Freude“ p. 304.
„Wenn kühl der Morgen atmet“ p. 308.
„Kein Klang von allem, was da klingt“ p. 311.
„Wir bringen mit Gesang und Tanz“ p. 313.

„Klipp und klapp: drescht auf und ab“ p. 316.
„Plaud'rinnen, regt euch stracks“ p. 317.
„Hurre, hurre“ p. 318.
„Ich saß und spann vor meiner Tür“ p. 319.
„Blüh' am warmen Strahl“ p. 320.

Böheims „Auswahl von Maurergesängen“ weist von Schulz auf:

I. Teil:

„Gesund und frohen Mutes“ p. 44.

II. Teil:

„Herr, vor dessen Angesichte“ p. 14.
„Edle Treu', du hast den ersten Bund“ p. 58.
„Hier tragen wir zu den Altären“ p. 70.
„Erhab'ner Eifer, göttlich Feuer“ p. 79.
„Die Freude flieh' von unsern Mauern“ p. 161.
„Im Ton der Redlichkeit stimmt an“ p. 214.
„Gehabt euch wohl, ihr Lieben“ p. 215.
„Der Säemann säet den Samen“ p. 316.

Die Ausgabe vom Jahre 1817 enthält dieselben Schulzschen Kompositionen.

Reichardt, „Lieder geselliger Freude“ (1796) hat folgende Gesänge von unserem Komponisten aufgenommen:

a) Frühlingslieder:

„Der Frühling ist kommen“ p. 3.
„O der schöne Maienmond“ p. 7.
„Willkommen, lieber, schöner Mai“ p. 17.
„Willst du frei und lustig geh'n“ p. 26.
„Bekränzt mit Laub“ p. 37.
„Willkommen im Grünen“ p. 45.

b) Sommerlieder:

„Füllt an die Gläser“ p. 64.
„Im Hut der Freiheit“ p. 81.
„Traun der Mann“ p. 93.
„O selig verliebt“ p. 101.
„Lieblich strahlt der Abendtau“ p. 110.
„Es gibt der Plätzchen überall“ p. 113.

Weisenbuch zu den Volksliedern für Volksschulen, hrsg. v. A. Zarnack, 1819:

I. Teil:

„Wenn kühl der Morgen atmet“ p. 33.
„Beschattet von der Pappelweide“ p. 41.

II. Teil:

„Blühe, liebes Veilchen“ p. 26.

Volksliederbuch für Männerchor, hrsg. auf Veranlassung Seiner Majestät des deutschen Kaisers Wilhelm II., Peters, Leipzig 1906:

„Des Jahres letzte Stunde“. I. Bd. p. 216.
„Warum sind der Tränen.“ I. Bd. p. 218.

Anhang.

Wie intensiv sich unser Komponist theoretisch mit dem Rezitativ beschäftigte, beweist ein ausführlicher, mit Notenbeispielen versehener Artikel (die Beispiele stammen aus Grauns „Tod Jesu", Apollo amante, die Daphne, Demofonte u. a.) in Sulzers[38]) „Allgemeiner Theorie der schönen Künste", der so ausgezeichnet ist, daß eine kurze Angabe der wichtigsten Punkte berechtigt ist.

Ein vollkommen gesetztes Rezitativ soll danach folgende Eigenschaften haben:

„1. Das Rezitativ hat keinen gleichförmigen melodischen Rhythmus, sondern beobachtet bloß die Einschnitte und Abschnitte des Textes, ohne sich um das melodische Ebenmaß derselben zu bekümmern.

2. Es hat keinen Hauptton, noch die regelmäßige Modulation der ordentlichen Tonstücke; noch muß es, wie diese, wieder im Hauptton schließen; sondern der Tonsetzer gibt jedem folgenden Redesatz, der einen anderen Ton erfordert, seinen Ton, er stehe mit dem vorhergehenden in Verwandtschaft oder nicht; er bekümmert sich nicht darum, wie lang oder kurz dieser Ton daure, sondern richtet sich darin lediglich nach dem Dichter. Schnelle Abweichungen in andere Töne haben besonders da statt, wo ein in ruhigem oder gar fröhlichem Ton Redender plötzlich durch einen, der in heftiger Leidenschaft ist, unterbrochen wird, welches in Opern oft geschieht.

3. Weil das Rezitativ nicht eigentlich gesungen, sondern nur mit musikalischen Tönen deklamiert wird, so muß es keine melismatische Verzierungen haben.

---

[38]) Neue vermehrte zweite Auflage. Leipzig 1794.

4. Jede Silbe des Textes muß nur durch einen einzigen Ton ausgedrückt werden: wenigstens muß, wenn irgend noch ein anderer zu besserem Ausdruck daran geschleift wird, dieses so geschehen, daß die deutliche Aussprache der Silbe dadurch nicht leidet.

5. Alle grammatischen Akzente müssen dem Silbenmaße des Dichters zufolge auf gute, die Silben ohne Akzente auf die schlechten Taktteile fallen.

6. Die Bewegung muß mit dem besten Vortrag übereinkommen, so daß die Worte, auf denen man im Lesen sich gern etwas verweilet, mit langen, die Stellen aber, über die man im Lesen wegeilt, mit geschwinden Noten besetzt werden.

7. Ebenso muß das Steigen und Fallen der Stimme sich nach der zunehmenden oder abnehmenden Empfindung richten, sowohl auf einzelnen Silben als auf einer Folge von mehreren Silben.

8. Pausen sollen nirgends gesetzt werden, als wo im Text wirkliche Einschnitte oder Abschnitte der Sätze vorkommen.

9. Bei dem völligen Schluß einer Tonart, auf welche eine andere ganz abstechend kommt, soll die Rezitativstimme, wo nicht schon die Periode der Rede die Kadenz fordert, auch keine machen. Das Rezitativ kann die Kadenz, wenn die Oberstimme bereits schweigt, dem Baß überlassen.

10. Die besonderen Arten der Kadenzen, wodurch Fragen, heftige Ausrufungen, streng befehlende Sätze sich auszeichnen, müssen eben nicht auf die letzten Silben des Satzes, sondern gerade auf das Hauptwort, auf dessen Sinn diese Figuren der Rede beruhen, gemacht werden.

11. Die Harmonie soll sich genau nach dem Ausdruck des Textes richten, leicht und konsonierend bei gesetztem und fröhlichem, klagend und zärtlich dissonierend bei traurigem und zärtlichem Inhalt; beunruhigend und schneidend dissonierend bei sehr finsterem, bei heftigem und stürmischem Ausdruck sein.

12. Auch das Piano und Forte mit ihren Schattierungen sollen nach Inhalt des Textes wohl beobachtet werden.

13. Zärtliche, besonders sanft klagende und traurige Sätze, auch sehr feierlich pathetische, die durch einen oder mehrere Redesätze in gleichem Ton der Deklamation fortgehen, müssen

sowohl der Abwechslung halber als, weil es sich gut schickt, Arioso gesetzt werden.

14. Als eine Schattierung zwischen dem ungleichen, gemeinen rezitativischen Gang und dem Arioso kann man, wo es sich wegen des eine Zeitlang anhaltenden gleichförmigen Ganges der Deklamation schickt, dem rezitierenden Sänger die genau taktmäßige Bewegung vorschreiben.

15. Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen und mit einzelnen Worten, ohne ordentliche Redesätze fortrückt, das sog. Akkompagnement angebracht, da die Instrumente während dem Pausieren des Redenden die Empfindung schildern.

Dieses sind, wie mir dünkt, die Eigenschaften eines vollkommenen Rezitativs."

Diese Ausführungen sind so erschöpfend und klar gehalten, daß es eines weiteren Zusatzes gar nicht bedarf, es wäre höchstens ein besonderer Hinweis auf Punkt 1, 3, 5, 6, 7 und 8 angebracht.

Vita.

Ich, Carl Josef Klunger, römisch-katholischer Konfession, wurde am 2. Mai 1883 als Sohn des verstorbenen Buchbindermeisters Carl Gottlieb Klunger in Leipzig geboren. Nach Absolvierung der Elementarschule besuchte ich das Realgymnasium meiner Heimatstadt. Das Reifezeugnis erlangte ich Ostern 1904. An der Universität Leipzig ließ ich mich als Student der neueren Sprachen immatrikulieren, betrieb dabei aber meine musikalischen Studien fort und entschloß mich schließlich, sie zu meinem Hauptstudiengegenstand zu machen.

Im Verlauf meiner Universitätsjahre war es mir vergönnt bei folgenden Herren Professoren und Dozenten Vorlesungen hören zu können: v. Bahder, Birch-Hirschfeld, Deutschbein, Heinze, Hirt, Holz, Köster, Prüfer, Riemann, Settegast, Sievers, Volkelt, Weigand, Westlake, Wundt, Wülker.

Allen diesen meinen hochverehrten Herren Lehrern spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus, im besonderen Herrn Prof. Riemann, der meine Studien auf musikalischem Gebiete geleitet hat, sowie den Herren Professoren Birch-Hirschfeld und Volkelt, deren Vorlesungen und Übungen für mich eine Quelle zahlreicher Anregungen waren.